8
S40

mihail sebastian

eseuri

CRONICI

MEMORIAL

MIHAIL SEBASTIAN

ESEURI • CRONICI • MEMORIAL

Coperta : *Petre Vulcănescu*

8
S40

MIHAIL SEBASTIAN

ESEURI • CRONICI • MEMORIAL

Ediție îngrijită și prefață
de
CORNELIA ȘTEFĂNESCU

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR"
BIBLIOTECA
BUCUREȘTI

54474

EDITURA MINERVA

București — 1972

PREFAȚĂ

Mihail Sebastian nu a avut răgazul să-și pună singur ordine în tot ceea ce a scris. Eseurile și cronicile dramatice le dorea strînse într-un volum, pe care l-ar fi intitulat *Culise*. În repetate rînduri, prin foiletoane și cronici literare, îl găsim lansînd o idee, fără a o duce pînă la capăt, promițînd că o va face cu alt prilej, pentru că aspira la ample exegeze, generos cuprinzătoare, altfel decît spațiul convențional al unui articol de ziar. Se însuflețea la gîndul să scrie, cu tensiune matură de astă dată, după tenace reveniri la vechi lecturi, monografii despre Proust și Stendhal, statorniciți în conștiința lui încă din tinerețe, sau despre Balzac și Shakespeare, apropiați treptat, după 1940. A destăinuit, iar presa literară a vremii a consemnat, că pregătește o lucrare critică, în două volume, privind romanul românesc, pe baza exponenților săi cei mai autorizați dintre cele două războaie. Dar nici unul din proiecte nu a fost dus la capăt. După ce, prin Anton Holban, Gib Mihăescu, Pavel Dan, a deplîns scriitorii care, murind prea tineri, duc cu ei în mormînt atîtea cărți nescrise. Sebastian însuși le urmează destinul, înainte de a fi atins vîrsta de 38 de ani.

Așa ne explicăm, în parte, de ce critica literară de ieri și de astăzi a făcut abstracție de publicistica sa de factură eseistă risipită prin ziare și reviste aproape timp de 16 ani. În mod curent, pe primul plan este pusă contribuția dramaturgului, apoi a romancierului, deși ca eseist, prin vibrația inteligenței sale personale, susținută de o substanțială cultură, nu este mai prejos de nici unul dintre spiritele ideative ale generației sale atît de semnificativ impetuoasă.

Scrise mult mai tîrziu, începînd din 1936, piesele *Jocul de-a vacanța*, *Steaua fără nume*, *Ultima oră*, au intrat îndată în conștiința publicului, chiar și atunci cînd condițiile popularizării autorului erau total nefavorabile. Ne gîndim la primele reprezentări ale *Stelei fără nume*, în 1944.

În schimb, problemele teatrului l-au preocupat pe Sebastian încă

din 1927. La sfîrşitul acestui an începe să publice seria comentariilor intitulate *De la dramă la spectacol*, aplicare în literatura dramatică a teoriei despre puritatea genurilor, dezbătută de scriitor, cu prilejul confruntării sale cu romanul modern. În 1935 publică articolele din *Rampa*, apoi, între 1937 şi 1939 pe cele din *Revista Fundaţiilor*. Toate pregătesc terenul pentru susţinuta activitate de cronicar de la *Viaţa românească*, din 1938—1940.

Ca romancier, Mihail Sebastian se numără printre reprezentanţii literaturii „momentului 1933", denumită de G. Călinescu „a experienţei" şi de Camil Petrescu „a autenticităţii". Dar dacă istoria literaturii înregistrează abia în 1932, o dată cu *Fragmente dintr-un carnet găsit*, primul său roman tipărit (*Oraşul cu salcîmi*, deşi scris în 1929, este publicat abia în 1935), discutarea romanului, ca fenomen viu, în continuă transformare, ca o oglindă a epocii, începe încă din foiletoanele de la *Cuvîntul* din 1927. Este anul debutului în critică a lui Mihail Sebastian.

Debutul real, mai puţin ştiut, îl înregistrează publicaţia ieşeană *Lumea*. Aici apare, la 23 aprilie 1926, poezia *Static*, sub pseudonimul Eraclie Pralea. În 1927 şi 1928 încredinţează *Universului literar* traduceri din Francis Jammes, în colaborare cu Andrei Tudor şi cîteva din propriile sale experienţe lirice, modeste dibuiri din care poate fi reţinută surdina inefabilă prin care sensibilitatea lui îşi defineşte timbrul personal. Exact la zece ani de la acest debut, la 24 aprilie 1936, Sebastian evocă în articolul din *Rampa*, intitulat *Cărţi vechi şi hîrtii regăsite*, „exerciţiile uitate de poezie". Data articolului este semnificativ aleasă, pentru că, după cîte ştim, scriitorul nu a mai pomenit nicăieri despre prima lui aventură poetică şi face aluzie la ea, discret, numai pentru cine îşi mai putea aduce aminte, fiindcă asistase atunci ca la un eveniment ieşit din comun. Din acelaşi articol mai aflăm că la şaptesprezece ani, autorul său traducea *Herodiada* de Mallarmé, luptînd zile în şir cu cizelarea unui vers. „Exerciţii" părăsite nu fără părere de rău: „Sînt ani de cînd n-am mai scris nici un vers şi desigur nu voi mai scrie niciodată".

Nu întîmplător am zăbovit asupra acestui moment. Fiind el însuşi autor dramatic şi romancier, Sebastian este mai mult atras să scrie despre arta scenei şi să facă exegeza romanului. Despre poezie a scris la intervale mari şi numai despre anumiţi poeţi ca T. Arghezi, I. Barbu, Lucian Blaga, I. Pillat, Emil Botta, Emil Gulian, Andrei Tudor, Camil Baltazar, Radu Boureanu. Şi ceea ce socotim demn de relevat — concentrîndu-se, nu atît să descopere miezul ireductibil de formă şi gînd al poeziei, cît să beneficieze şi de opera poeţilor pentru a desluşi cîteva înţelesuri esenţiale ale artei în general, urmărite de el cu precădere în meditaţiile asupra romanului.

Nu vom insista asupra lui Sebastian cronicar dramatic. Acest subiect a făcut, cu alt prilej, obiectul unui studiu. În schimb vom zăbovi asupra activității sale de critic literar. E un domeniu care obligă prin inedit, dar și prin frumusețea și profunzimea lui, situîndu-l pe autor printre cele mai interesante condeie critice de la noi, prin acel impresionism de structură obiectivă ce îl individualizează în epoca zbuciumată, premergătoare celui de al doilea război mondial.

În evoluția de comentator al literaturii pot fi deosebite, în linii mari, două perioade distincte în activitatea lui Sebastian. Cea dintîi, pe care am delimitat-o de la 1927 pînă la data plecării la Paris, în 1930, cînd numele său apare cu regularitate în *Cuvîntul*, *Universul literar*, *Contimporanul*, *Tiparnița literară*. A doua perioadă cuprinde timpul scurs de la întoarcerea sa din Franța, pînă la începutul războiului, cînd este obligat să-și întrerupă activitatea publicistică din cauza interdicțiilor fasciste. Anul 1930 a însemnat o cotitură pentru tînărul critic. Descoperă literatura lui Stendhal și „romanul insular", cum a denumit el romanul englez. Se recunoaște receptiv la arta directă, sinceră, pasionată, fără complicații, care se îndreaptă spre om și spre viață, spulberînd tot ce este accident, podoabă stilistică de prisos. În articolele sale de critică literară, de după 1930, predomină ideea că tradiționalul personaj al romanului francez, gîndit oarecum în spiritul în care natura este gîndită și ordonată la Versailles, poate fi înviorat cu ilogismul, cu determinismul și complexitatea ființelor vii din romanele scriitorilor englezi și ruși.

Eseurile despre personalități, atît de complex diverse în modalitate de exprimare, ca Remy de Gourmont, Jacques Rivière, Alain Fournier, Francis Jammes, Saint-Exupéry, Apollinaire, Valéry-Larbaud, Giraudoux, Gide, Proust, Unamuno, Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Barbu, Lucian Blaga, Ionel Teodoreanu, Emil Gîrleanu, Mihail Dragomirescu, Matei Caragiale, publicate înainte de 1930, îl ajută să stabilească puncte de reper pentru activitatea de cronicar literar de mai tîrziu. Cronică literară propriu-zisă — scria aproape număr de număr la *România literară*, între 1932-1933, la *Rampa*, începînd din 1935 și la *Reporter*, în 1937. La *Revista Fundațiilor* cronica scrisă între 1935 și 1940 este intitulată „note de lectură". Ea se extinde și la alte literaturi, mai ales engleză și rusă, cartea franceză fiind discutată la *Vremea* și cu predilecție în paginile publicației unde a debutat.

În cazul lui Sebastian este greu a fi categoric în stabilirea diferențelor dintre cronică și eseu. E drept că, mai ales începînd din anul 1932, îl găsim în mod curent la rubrica de cronică literară. Față de alte rubrici inaugurate de el la pagina literară, sugestiv intitulată, *Scrisori către o*

provincială, Semne pe un dulap de cărți, Povestea vorbii, Voluptatea de a fi scriitor, cînd dizertează spiritual pe marginea unor autori și personaje îndrăgite, cronica propriu-zisă se individualizează prin discutarea concretă a unei cărți. Dar, pentru că Sebastian a fost tot timpul preocupat de cîteva probleme anume ale romanului și a revenit la ele cu orice prilej, cartea în cauză devine și ea numaidecît pretext pentru abordarea lor. Abia mai tîrziu, după ce publică și el roman, ne dăm seama că părerile sale critice prezintă interesul revelator al unor puncte de vedere cu caracter de pledoarie pentru propria lui realizare pe plan epic.

Sebastian însuși simte nevoia să distingă diferențele dintre termeni. De cîteva ori în *Rampa,* la începutul anului 1935 îl găsim fie pledînd pentru eseu și critică, fie marcînd competent caracteristicile criticii franceze a vremii, orientată atît de divers prin Thibaudet, Massis, Crémieux, Alain, Jaloux, Suarès, Benda, Du Bos, Léautaud, apoi prin „generația tînără" de la *N.R.F* și, în sfîrșit, aplecîndu-se exigent asupra criticii românești. De fiecare dată măsoară distanța dintre cei care țin o cronică regulată, fără să depășească ambițiile unei simple recenzii și cei care își organizează activitatea lor de comentatori ai faptului literar pînă a-i da consistența unei poziții critice.

Tot în anul 1935, gîndindu-se la destinul cărților, după ce citește *Moartea fratelui meu* de G. M. Vlădescu, deosebește pe „cronicarul" care înregistrează de „lectorul de elită", care distinge și generalizează. Pentru ca, în 1939, solicitat de personalitatea lui Șerban Cioculescu, să detașeze pînă la minuție specificul „studiului critic" de acel al „cronicii săptămînale". Cronica, „mijloc" mai mobil și mai rapid de căutare și exprimare, servind de „operație preliminară" pentru studiul care rămîne „instanța ultimă de judecată" după ce materialul a fost ales, clasificat și redus la elementele sale esențiale.

Pentru Sebastian actul critic este „un act de înțelegere și definire". Mai mult decît un „gen", el este „o funcțiune de inteligență". Nimic mai contrar spiritului său decît închistarea într-un sistem fragil de prejudecăți, abdicarea de la înțelesul adînc al cunoașterii. Pentru că elimină și reține, pentru că are un rol bine definit de control, alegere și încadrare, critica — scrie el — este totodată „funcțiunea de asimilare a unei culturi". Și, în ultimă instanță, nu însemnează decît așezarea omului în lumea ce-l înconjoară. De aceea, nu numai criticii, adică scriitorii care se ocupă cu comentarea operelor de artă sînt îndreptățiți a face critică, ci și moraliștii și chiar romancierii. Adept al genului eseistic de demonstrație critică, Sebastian prețuiește pe Alain ca pe singurul dintre „moderni" în măsură a reda eseului funcțiunea sa inițială,

scrisul său coborînd direct din Montaigne. Şi tot lui îi recunoaşte calitatea de a şti să invite cititorul să cugete *alături* de el, fără a-l obliga să cugete *întocmai* ca el. Poziţie prin care se individualizează însuşi Sebastian, în postură de critic.

Cu mijloace artistice proprii urmează, alături de Anton Holban şi alţi adepţi ai literaturii autenticiste din generaţia sa, drumul deschis eseului de Paul Zarifopol, Mihail Ralea, Camil Petrescu, G. Călinescu. El manifestă nu numai acuitate critică, simţ al orientării în artă, literatură şi cultură, ci şi un fel propriu de a-şi găsi în forma aproape inedită a genului eseistic la noi, o modalitate de expresie în care intră — în mare măsură — un spirit cu structură de moralist francez. Dincolo de toate mărturisirile privind operele sau autorii care i-au reţinut atenţia, rămîne ca o constantă pasiunea sa pînă la identificare cu luciditatea raţionalistă a spiritului cartezian. Descartes ca şi Montaigne, la care face frecvent aluzie, alături de Stendhal şi Proust, rămîn autorii săi de căpătîi, constituind poate mărturia livrescă a aspiraţiilor sale de echilibru, de ordine şi de împăcare într-un univers care în evoluţia sa sub raportul contingenţei istorice ajunsese la ceasul de impas al haosului şi al disoluţiei. Dotat cu o minte ageră, beneficiind de timpuriu de cărţi fundamentale, el face parte dintre acei scriitori care înţeleg să fie activi în sens militant pentru cauza nobilă a ideilor, manifestîndu-se aproape zi de zi în publicistica vremii. Eseistica lui nu este o activitate subsidiară creaţiei beletristice, ci formează o unitate, într-o desfăşurare organic paralelă.

Socotind că scrisul cotidian pretinde o angajare din partea celui care îl abordează, Mihail Sebastian se simte dator să se edifice în această direcţie. Meditînd asupra reportajului, discriminează foiletonul de „provizoratul frivol" al foiletonismului, insistînd asupra inutilităţii „scrisului ocazional, plat şi silit". Într-un foileton publicat în 1928, *Literatura de ocazie,* este o frază care merită să fie citată pentru delimitarea transşantă pe care scriitorul înţelege să o facă între gazetăria de calitate dubioasă şi nobleţea scrisului zilnic, profund şi îndrăzneţ, fără ostentaţie, sustras entuziasmelor întîmplătoare ale modei : „Am încă prejudecata unei moralităţi a scrisului în acest sens că nu-l accept decît în măsura în care caută un adevăr şi exprimă o sinceritate". O concluzie de autentică gravitate în acelaşi sens găsim şi într-unul din articolele de la rubrica *Povestea vorbii,* din *Contimporanul.* După ce arată ce deosebeşte dar şi ce apropie gazetăria de literatură, publicistul Sebastian, pătruns de necesitatea unei discipline interioare şi a unui scrupul solid pe care să se rezeme scrisul cotidian, se exprimă, în 1929, cu sentimentul acut al deplinei convingeri : „Cred cu îndîrjire şi orgoliu, că un om corupt nu

poate fi un creator". De aceea găseşte cuvinte de dezaprobare faţă de anecdota literară, aservită faptului mărunt şi personajului de moment, „răscolire meschină a unor intimităţi străine". Pătrunde dimensiunile „cabotinajului" literar, capabil să reducă stilul la manieră. Este exasperat de rolul devastator al mediocrităţii care „din morală crează percepte, iar din artă formule", anulînd caricatural sensul realităţii.

Cu ostentaţia teribilistă frecventă la unele spirite insurecte din generaţia lui, de care se şi detaşează, nu are nimic comun. Intr-o epocă de căutări şi inovaţii, nu de puţine ori extravagante, ceea ce îl caracterizează pe Mihail Sebastian este tocmai echilibrul care l-a ferit să se abată de la contemplarea fecundă a vieţii. Gestul lui hotărît de dezaprobare a „modernismului român" trebuie privit ca reacţia firească faţă de tot ceea ce este poză superficială şi denaturare pînă la „exasperare" a „autenticului", a unui om preocupat el însuşi să se înnoiască, ocolind însă ostentaţia caducă şi nerăbdarea frivolă. Însuşi faptul că înregistrează cu satisfacţie nume ca Barbu, Vinea, Brâncuşi, drept „valori autentice" ale modernismului, îl arată pe Sebastian receptiv faţă de experienţele înnoitoare, deosebind însă talentul real de excese şi pastişă.

„La o depărtare de treizeci de ani, toate revoluţiile artistice mor, nelăsînd în urma lor decît ceea ce a fost emoţie şi adevăr". Afirmaţia datează din 1936, necontrazicînd cu nimic „reflecţiile" asupra modernismului român din 1927. Sebastian salută însă acum potenţialul de energie a poeziei noastre tinere de îndată ce a izbutit să se înalţe într-o zonă de simţire autentică şi gravă. Fiindcă nu trebuie să uităm că au fost destule cronici în care, cu obsedantă constanţă i-a denunţat lipsa de personalitate atunci cînd se lăsa tîrîtă de „iritantul" modernism formal. „Surprinzător de egală", iată calificativul pus de Sebastian poeziei pentru care cutezanţa de stil înseamnă originalitate, ignorînd că originalitatea nu poate fi de „ordin gramatical", că nu se reduce la simple efecte exterioare. Că procesul artistic nu poate fi înlocuit cu speculaţiuni estetice.

Cîţiva scriitori francezi, Joyce fiind o rară excepţie, l-au stimulat totuşi în cei dintîi ani de publicistică să descopere ceea ce este într-adevăr durabil în noua formulă artistică. Excesele nu au întîrziat să apară. Îl găsim astfel pe Sebastian luînd poziţie în favoarea lui Remy de Gourmont, cu plăcerea vădită de a contraria aşteptările pedante şi obişnuinţele didactice. O nuanţă de fanatism juvenil impulsionează explozia de lirism cînd încearcă să definească „poezia pură". Scrieri de tinereţe, ele răspund într-un fel nevoii autorului lor de douăzeci de ani, de a răsfrînge sfîşierile, îndrăznelile epocii, mînat de a spune ceva adînc şi vital. Dar îi lipseşte precizia termenilor, de unde şi destule

teoretizări confuze. După cum, neavînd încă experiența confruntărilor, este tentat să lunece pe panta acceptărilor ușoare, iluzionîndu-se că ar fi descoperit „noul" în stare să răstoarne stimulator sistemul tradițional de valori.

Dacă toată viața Mihail Sebastian a disprețuit seriozitatea platitudinii, a lipsei de imaginație, acea care se poate reduce la o exterioară respectabilitate, el nu a întîrziat să se scuture de fascinațiile de ultimă oră ale modei literare. Și nu a persistat cu obstinație să legitimeze ceea ce contravenea experiențelor adînc umane. În trei ocazii îl vedem revenind asupra propriilor afirmații, asigurînd astfel unitatea scrisului său atît de strict conceput pe rodnica legătură dintre artă și viață.

Este cunoscut efectul pe care l-a avut teoria „actului gratuit" ilustrată de Gide prin Lafcadio din *Les Caves du Vatican* și prin Boris din *Les Faux-Monnayeurs*. Alături de Proust, Gide trecea drept un revoluționar în materie de roman, „contemporanul capital", cum l-a individualizat Malraux, gîndindu-se la covîrșitoarea influență avută în epocă.

Nu încape îndoială că, după lecturile cuminți ale adolescentului provincial, care a fost Sebastian pînă în 1927, romancierul francez a luat proporții neobișnuite. Tot așa după cum, ieșită din comun prin îndrăzneală și noutate, teoria acestuia, alături de „disponibilitatea psihologică" și de „discontinuitatea personalității" se dovedește fecundă în alcătuirea *Considerațiilor asupra romanului modern*, opt foiletoane critice publicate între 1927 și 1928. „Actul gratuit" pe care se sprijină toate demonstrațiile capitolului V, motivează aspirația unor scriitori spre „romanul pur" în epoca de acut „declin" al genului epic.

Nu putem spune că, teoretic, Sebastian a fost un adept pe deplin convins al „actului gratuit". Intrigat de insolitul său — da. La fel — dispus a-i atribui calități de ferment indispensabil „esteticii panlirice" pusă în circulație de Julien Benda. Dar chiar acest capitol din ampla analiză a romanului modern se încheie cu afirmația că „pentru noi actul gratuit este un act *manqué*". Și mai ferm este Sebastian în suita de eseuri despre Gide. Prilej de a demonstra că actul gratuit nu are finalitate, că a fost inventat pentru satisfacerea plăcerilor pure, reprezentînd apogeul disponibilității gidiene. Între „șirul de acte gidiene" și „acțiune" Sebastian stabilește iremediabile distanțe, atent mereu să nu piardă din vedere negarea „gratuității sufletești", din care creatorul lui Lafcadio „și-a întemeiat o estetică dar și o metafizică". Ideea este reluată cînd prezintă romanul *Armance* de Stendhal. Oamenii lui Stendhal — observă Sebastian, sînt disponibili, dar nu „în înțelesul" gidian,

pentru că ei îşi păstrează însuşiri ce par a trece dincolo de voia scriitorului sau de perspicacitatea cititorului.

Şocul întîlnirii pe plan intelectual cu Gide nu a rămas fără urmări în epica lui Sebastian, chiar dacă ele sînt de ordin strict exterior. În ciuda faptului că într-o cronică din *România literară* detaşează pasaje din romanul *Plecat fără adresă* de Cezar Petrescu pentru ca să demonstreze în ce măsură a fost pastişat scriitorul francez, însuşi romanul său de debut *Oraşul cu salcîmi* se pretează unei operaţii asemănătoare. Imitaţiile stîngace ale unui model copleşitor nu s-au integrat organic scrisului său, aşa că ele pot fi depistate fără mare greutate.

Tot în *Consideraţii asupra romanului modern*, la capitolul III *Precizări*, apare ideea, infirmată de toată opera lui Sebastian, că lirismul exprimînd „relaţia între creator şi obiect" descoperă o „a doua realitate" — „a spiritului" pe lîngă care aceea a „contingentului" nu izbuteşte să fie decît „o săracă transpunere". Ceea ce aici părea cît de cît convingere, se dovedeşte stîngăcie de exprimare în alte articole, mai ales la începutul activităţii sale de publicist, cînd Sebastian îşi pierde controlul asupra proprietăţii termenilor. Altfel nu ne explicăm de ce se contrazice de la o pagină la alta, cînd asemenea texte pledează în fond pentru „arta pusă în slujba omului", o artă pornind de la viaţa reală. „Cînd arta se rupe de mase îşi pierde însăşi raţiunea de a fi, căci i s-a luat sensul necesar, vital, instinctiv, dîndu-i unul factice şi suprapus".

Nici un alt text de critică literară nu va mai trăda vreodată poziţia franc exprimată într-o frază ca aceea transcrisă mai sus. Dimpotrivă, ea se află răspîndită pretutindeni în eseuri şi cronici, desigur diferind doar prin formulare, şi o singură dată se adună într-o pagină revelatoare. „Cred că una din caracteristicile artistului modern este faptul de a fi pierdut contactul cu publicul". Sînt cuvintele cu care debutează foiletonul *Însemnări despre bandiţi şi artă*, publicat în 1930. În continuare, autorul se vădeşte nemulţumit pentru că opera de artă devine „o problemă personală", interesînd mai puţin prin „soluţii obiective" şi mai mult prin „procesul interior al dezlegării ei". Atîta vreme cît artistul creează nu pentru a crea, ci pentru a se înţelege pe sine, pentru „a stabili un echilibru între el şi lume", Sebastian semnalează pericolul ca literatura să-şi piardă finalitatea, rămînînd „un simplu instrument". Ce îl caracterizează? Răspunsul vine prompt. Din lumea artei, pe de o parte sînt eliminaţi spectatorii, iar pe de alta, problemele ei răspund intereselor unui cerc limitat de profesionişti. Romancierul oferă confraţilor un jurnal de constatări tehnice. Poetul scrie exegeza propriei lui opere, „criticul încetează a mai fi îndrumător al gustului

public şi rămîne doar interpretul propriei sensibilităţi. Artistul se izolează într-un fel de „monahism sufletesc", la care Sebastian nu aderă. El îşi pune problema „necesităţilor sociale" şi reclamă „o artă a publicului", „evidentă şi explicită", fără subtilităţi, pe care să o înţeleagă şi care să-l mişte.

Nu atît de întinsă, dar tot atît de pregnantă este dezbaterea aceleiaşi teme în cronicile despre G. M. Vlădescu şi Damian Stănoiu.

Din *Consideraţiile asupra romanului modern* se desprind, luînd proporţii şi căpătînd individualitate, impresiile despre romanul proustian. În economia *Consideraţiilor ...A la Recherche du temps perdu* este tratat ca cel mai concludent exemplar de „roman liric", adaptat perfect esteticii „panlirismului", însuşită de Sebastian. Dar scriitorul român nu rămîne la această interpretare unilaterală. În publicistica lui există o epocă distinctă, după 1930, an socotit capital pentru formaţia sa estetică. Este epoca în care judecă, aproape tot ceea ce citeşte, prin prisma romanului lui Proust, iar ecourile unei asemenea lecturi se resimt pînă în ultimul an al vieţii. După analiza atentă şi lecturi repetate (la începutul anului 1928 recitea pentru a doua oară primele patru volume), Sebastian şi-a format un punct de vedere personal care, chiar dacă l-a antrenat în polemici cu confraţii de generaţie, l-a şi impus ca pe unul dintre cei mai reprezentativi comentatori ai scriitorului francez.

Nu putem vorbi de o contradicţie, dacă într-o primă etapă Sebastian trece în rîndul „romanelor lirice" opera pe care, la scurt interval o va defini „roman de ficţiune", tratînd-o ca atare de-a lungul tuturor cercetărilor sale. *A la Recherche du temps perdu* este „roman liric" nu pentru că foloseşte „aproape biografic" — materialul de viaţă, ci pentru că „punctul de vedere al autorului este lăuntric". Aici Sebastian este confuz şi confuzia este datorată faptului că în 1928 nu descoperise încă planul întregului roman, dinainte gîndit de Proust, dar expus abia în *Le Temps retrouvé*. În asemenea condiţii vorbeşte Sebastian despre „arbitrarul construcţiei proustiene". Cu alte cuvinte, faptele expuse nu ar corespunde unor necesităţi epice. Ele ar fi rezultatul acumulărilor întîmplătoare „după voia unei mobilităţi interioare" şi numai moartea scriitorului ar fi pus capăt operei prin care ea însăşi nu avea nici o raţiune să se sfîrşească vreodată. *Le Temps retrouvé* îi schimbă optica nu numai lui Sebastian, ci întregii critici literare, convinsă pînă la o vreme, că se află în posesia unei lucrări lipsite de unitate şi mai ales de plan prestabilit.

Nota de la capitolul *Probleme de tehnică, stil şi morală* din volumul *Corespondenţa lui Marcel Proust* (1939), nu numai că stabileşte adevăruri eronate din motive obiective, dar motivează, o dată cu deţi-

nerea amănuntelor de istorie literară, şi poziţia ulterioară a lui Sebastian faţă de operă. Precizarea nu apare în textele risipite în diferite publicaţii ale vremii. În schimb, volumul deţinînd-o, contribuie la elucidarea confuziei şi demonstrează capacitatea criticului român de a se obiectiva: „Noi înşine, în primele noastre articole despre Marcel Proust, publicate acum 11 ani, în 1927 [...], exprimam aceeaşi greşită impresie, pe care documente ulterior date tiparului aveau s-o infirme în mod neîndoielnic. Dintre aceste documente, corespondenţa este cea mai elocventă."

În favoarea ideii că *A la Recherche du temps perdu* nu trădează concepţia clasică a genului consacrat prin Balzac, ci dimpotrivă o „restaurează" adăugîndu-i trăsături inedite, Sebastian argumentează: „Cînd cineva, studiind un univers social îl urmăreşte pe toate treptele variabile cu o sută de personaje, îl caută în evoluţia mintală a patru generaţii şi în scena cristalizată a cîtorva evenimente, cînd cineva cercetînd o maladie, un sentiment, o prejudecată cu valoare de circulaţie socială, le urmăreşte pe scara imensă a unei ţări întregi cu tot trecutul şi prezentul ei, se poate spune fără nici o umbră de îndoială, că rămîne pe linia veche a romanului şi că o continuă."

De pe asemenea poziţie întîmpină Sebastian pe F. Aderca, atunci cînd, în paginile *Universului literar*, acesta ţinea să-l integreze pe Proust grupării simboliste, după ce a insinuat că opera analistului francez „a compromis" romanul ca gen, aşa cum a fost conceput şi creat în secolul trecut.

Sebastian mai adaugă un plus de argumente ori de cîte ori are prilejul să aducă vorba despre „romanul cu cheie". Volumul despre corespondenţa lui Proust, prin capitolul VII, *Izvoare şi „chei"*, este un exemplu. Esenţa este peste tot aceeaşi. Romancierul alege din natură, crează fenomene noi în spiritul naturii, completînd-o, dar nu copiind-o. Observarea naturii capătă valabilitatea operei de artă, numai prin personalitatea omului care a imitat natura. Ceea ce presupunea necondiţionat existenţa artistului. Chiar neiscălită, opera lui îi poartă amprenta şi îl semnalează, prin unicitatea ireductibilă de fond şi de formă. Creaţia este „un mecanism" mai delicat decît simpla înregistrare de fapte luate din cotidian. Creator, în accepţia înaltă a cuvîntului, Proust — chiar dacă are ca punct de plecare viaţa sa personală, — pe plan artistic se detaşează de biografie, realizînd romanul de „ficţiune".

Raţionamentul lui Sebastian este verificat de o bună parte a criticii franceze contemporane care, de la Benjamin Crémieux la Jean François Revel şi Gaëtan Picon, îi recunoaşte lui Proust această calitate. Criticul român este de părere că în istoria romanului modern, acela

care „a violentat" destinul genului este Gide cu *Les Faux-Monnayeurs*. E singurul ambiţios să aspire la „romanul pur". Efortul lui Gide, caracterizat în cartea amintită, este „dacă nu valabil ca realizare, interesant ca semnificaţie". În schimb Proust rămîne pentru el, în ultimă instanţă, „creatorul de oameni".

Publicate la scurt interval de la apariţia în *Viaţa românească*, în 1926, a eseului critic *Creaţie şi analiză* de G. Ibrăileanu, *Consideraţiile asupra romanului modern* şi completările din *Universul literar*, în ciuda contradicţiilor şi exagerărilor datorite vîrstei, anticipează amplele discuţii purtate în presa vremii de critici literari de prestigiu, şi de unii romancieri. Aceştia din urmă teoretizează, avînd ca punct de plecare contribuţia scriitorilor români la îmbogăţirea şi mai ales înnoirea genului în epoca dintre cele două războaie. Mihail Sebastian nu este original —, „Contribuţiile"... sale reflectă discuţiile din Franţa despre „declinul" sau „criza romanului". Brunetière a descris procesul în *L'Évolution des genres*. Fr. Mauriac, prin eseul *Le Roman* (1928), subliniază participarea romancierilor la dezbaterile purtate pe plan teoretic. În privinţa soluţiilor posibile, Sebastian preia ideile lui Julien Benda, adoptîndu-i totodată formula esteticii „panlirismului" pusă în circulaţie cu acest prilej. Susţinînd că romanul secolului XX ar putea fi numit „roman liric", singurul în măsură să reflecte „pateticul" timpului, el se apropie şi de criticii români care subliniază caracterul pronunţat liric al literaturii noastre. Procesul de „lirizare" a epocii, natura heterodoxă a romanului modern, „aventura", „biografia", „experienţa", termeni de care Sebastian face mult caz, au circulat frecvent în critica românească, de la Ibrăileanu la Pompiliu Constantinescu, de la Camil Petrescu, Şerban Cioculescu, la Vladimir Streinu. Foarte tînărul Sebastian a avut curaj să pătrundă brusc în critică, atacînd problema romanului modern, nu numai atît de dezbătută dar şi deosebit de dificilă.

Este, de fapt, o primă încercare a lui de a surprinde specificul romanului modern. Reţinem însă dintr-o cronică din *Rampa* (1935), *Notă despre critica franceză actuală*, o remarcă semnificativă pentru orientarea lui în critică, după această primă etapă. Comentînd, printre alţii, pe Marcel Arland, Sebastian spune că pentru înţelegerea romanului modern, un bun critic trebuie să dispună nu numai de un gust personal cert, dar şi de o experienţă tehnică instructivă. Se face simţită aici vocea romancierului. În 1935, Sebastian era autor a trei romane. În aceeaşi calitate, într-un interviu luat în 1936, arată cum şi de ce citeşte o carte: „Dacă citesc cine ştie ce carte, scriu despre ea poate mai mult dintr-o necesitate de expresie, adică din necesitatea de a formula ideea pe care eu însumi am căpătat-o. O nevoie de claritate

poate genera o pagină de critică". Impresiile asupra romanului modern și considerațiile asupra operei lui Marcel Proust, din primii ani de publicistică, apoi eseurile despre scriitorii străini și cronicile literare, răspund toate, fără să bănuim, la o lectură parțială, după cum poate nu a bănuit nici Sebastian însuși, propriilor sale nedumeriri privind legile organizării epice.

Departe de a inventaria pedant descriptiv literatura, criticul îi descoperă multiple semnificații, raportînd-o la ființa adîncă a epocii și la specificul geografic. Credea temeinic în misiunea romancierului, în cugetarea lui îndrăzneață, prin care scrisul capătă noblețe și gravitate, ca și prin profunzimea observației și sinceritatea sentimentelor. Susținînd că tot ce este cutezanță formală, invenție pur tehnică, se învechește, Sebastian se arată adept al lucrurilor care nu epatează și nu revoltă, dar care exprimă adevăruri omenești de totdeauna. Durabil într-o operă sînt oamenii, faptele, dramele, comediile, gesturile simple și externe, întîmplările banale. „Un roman este o carte cu oameni" scrie el. „Definiția poate părea sumară. Eu rămîn însă la ea și nu știu alta mai complexă. Romancierul are datoria de a crea atmosfera în care viața să se desfășoare plauzibil. În asta stă toată arta romancierului". „Cu un spirit abstract, schematic și lucid se pot mînui valori și idei dar nu se poate crea viață." Acesta este un punct de vedere la care ține și pe care îl valorifică ori de cîte ori are prilejul, ca atunci cînd comentează „luciditatea" lui Gide, acel mod al romancierului francez de a scrie „la rece", sau cînd face cronica la romanul *Drum ascuns*, uimindu-l ambiția Hortensiei Papadat-Bengescu de a fi „o observatoare rece". Între Liviu Rebreanu, creatorul, „care vede oameni" și N. Davidescu, intelectualul, care „vede idei", trece fără rezerve de partea celui dintîi, preferînd o fabulație bogată, suflul impetuos de mișcare, „schemelor", „noțiunilor", „abstracțiunilor". „Viața e întotdeauna mai tare decît artificiile" scrie el, cu gîndul la E. Lovinescu pe care îl învinuiește că ar fi pășit în lumea romanului prin „mica poartă a inteligenței", cum ar fi spus Thibaudet și nu prin porțile largi ale fanteziei și ale pasiunii.

Punînd formele cele mai evoluate ale romanului modern sub semnul „panlirismului", își manifestă, într-un fel, o înțelegere preferențială pentru romanul care exprimă autenticitatea unei experiențe strict personale, pentru romanul conceput ca un jurnal intim, la un mod direct, sau indirect, cu aparență figurație obiectivă. De aceea și întîrzie mult asupra documentelor personale directe, scrisori și jurnale intime ca acelea al Catherinei Mansfield, al lui Jules Renard, Alain Fournier, Barbellion, de unde adeziunea față de publicarea la noi a ediților de corespondență Caragiale-Zarifopol, Duiliu Zamfirescu-Titu Maiorescu. Le

mai preferă, fiindcă în ele nu găseşte stilul forţat artistic, de atîtea ori vehement repudiat de Sebastian. El nu este adeptul formelor ostentativ noi ce lasă impresia de artificiu, ca în cazul moderniştilor, dar nici nu înţelege pe scriitorii care dau prioritate formei. Orientarea spre tehnică o socoteşte restrictivă, pentru că nu lasă scriitorului libertatea să se sprijine direct pe observarea naturii. Motiv pentru care, în ciuda afecţiunii ce o purta lui Ionel Teodoreanu, a fost atît de necruţător cu stilul său.

Destule probe, esenţiale pentru înţelegerea modului lui Sebastian de a vedea problemele romanului, se află în cronicile sale. De cele mai multe ori interesul unei cronici nu stă în ceea ce spune Sebastian despre o carte anume, ci teoretizările pe care i le sugerează ea. Scriitorul a încercat încă din 1928 să deosebească umorul de comic, tragicul de dramatic, să arate — provocînd polemica din 1932 cu Anton Holban şi E. Lovinescu — diferenţa dintre portretist şi psiholog.

Trecîndu-i ani de zile prin mînă atîtea opere ale literaturii contemporane româneşti, le-a judecat mereu în perspectiva valorilor fundamentale ale trecutului nostru literar. Dar cu siguranţă degajată le raportează în acelaşi timp şi la marile direcţii europene ale scrisului contemporan. Una din trăsăturile cele mai pregnant definitorii poate fi socotită modernitatea gîndirii sale. El are curajul de a nesocoti tiparele, de a descoperi valori neidentificate sau de a readuce la suprafaţă nume uitate. În privinţa lui Duiliu Zamfirescu, Sebastian şi Camil Petrescu au fost singurii care înainte de 1930 i-au cerut reabilitarea, socotindu-l romancier şi nu un precursor al romanului. Una dintre cele mai calde pagini scrise de Sebastian la adresa lui Lovinescu, pe care nu îl preţuia ca romancier, este aceea prin care arată cît de mult l-a ajutat marele critic să înţeleagă că rolul criticii nu este numai acela de „a denunţa false valori", ci mai cu seamă acela de „a scoate la lumină o idee necunoscută, un talent ignorat, un nume nou."

În ipostaza de cronicar literar, spre deosebire de alţi scriitori care au făcut cronică literară ca amatori, Sebastian este unul dintre acei cu judecata cea mai pertinentă. Participă la viaţa literară raţional pasionat, nelăsînd impresia complacerii în arbitrar. Puţine sînt cazurile cînd a părăsit nota de detaşare şi imparţialitate. O carte a lui Camil Baltazar, de exemplu, îi evocă gestul de neuitat al poetului de a-l fi scos din lumea provinciei, dîndu-i speranţa zborului înalt al literaturii. Cînd are în faţă o care ca *Întîmplări în irealitatea imediată* ori *Maitrey* renunţă la impresionismul de structură obiectivă care-l caracterizează, preferînd o consemnare de observaţii strict subiective la modul unui jurnal de lectură,

54474

LICEUL BIBLIOTECA BUCUREŞTI

cu rezultate nu mai puțin revelatoare în definirea substanței operelor luate în atenție.

Dacă ar fi să facem o apropiere între spiritul obiectiv și ponderat, dublat de probitatea profesională exemplară a lui Mihail Sebastian și un alt critic de prestigiu din epocă, primul nume la care ne gîndim este Pompiliu Constantinescu. Nici un altul din generația lui nu îi este atît de apropiat. Camil Petrescu este tipul criticului eminamente nervos, mereu pornit spre polemică, avînd o dialectică strînsă în susținerea, în ultimă instanță, a unor lucruri care nu fac decît să reflecteze afirmarea propriei sale cauze. De unde exclusivismul subiectiv a tot ce susține. Eugen Ionescu este un spirit nihilist, animat de demonul atitudinilor violent paradoxale, cu o inteligență acrobatică dusă la cele mai spectaculoase salturi. Mihail Sebastian, cerebral și analitic, mai păstrează, în ipostaza de critic, plăcerea vie, emoția proaspătă a lecturii. Critica lui, deși sistematică, urmînd o construcție interioară geometrică, este făcută fără ostentație, simplă și vie totodată, cu un calm din care nu lipsește fermitatea.

Am reținut o observație a lui Mihail Sebastian despre critică : „Se înțelege că nu vreau să glumesc pe seama criticilor. Îmi place să mă număr printre ei, și nu voi permite deci asemenea ușurință. Totuși de ce să nu mărturisesc satisfacția pe care mi-o dă orice operă destul de incomodă pentru a zgudui puțin securitatea conformistă a criticii". Socotim că această autocaracterizare este mai bună decît orice altă însemnare marginală.

„Mă ispitește un jurnal de experiențe scriitoricești însemnînd nu momentele creării unei opere, ci etapele înțelegerii sale."

Aceste cuvinte, cu care își deschide Sebastian seria lecturilor din Proust, pot sta ca motto al volumului de față, subliniindu-i dintr-o dată unicitatea.

CORNELIA ȘTEFĂNESCU

NOTA EDITORULUI

Volumul de față reprezintă o parte din publicistica lui Mihail Sebastian răspîndită în periodice, între 1927—1940. Dacă nu poate fi exhaustiv volumul încearcă a fi cît mai reprezentativ, să cuprindă în cîteva capitole mari orientările atît de diverse în publicistică ale iubitorului de carte care a fost Mihail Sebastian. Atribuirea titlurilor capitolelor ne aparține. Am socotit necesară sistematizarea unui material atît de vast, pentru o mai ușoară cuprindere a lui. Ni se oferă, ca urmare a acestei împărțiri, într-un tot unitar *Considerațiile asupra romanului modern* și ecoul lecturilor din opera lui Marcel Proust, urmate de cîteva „perspective critice", reflecții subliniat personale pe marginea unor probleme de artă literară. „Reflecțiile de moralist" cuprind atît eseurile despre scriitori ai literaturii universale, cît și eseuri și cronici despre scriitori români. „Dosarul de creație" este format din pagini reprezentînd jurnalul de creație propriu-zis, publicat chiar de scriitor, din fragmente reproduse după moartea lui, cît și răspunsurile date cu prilejul diferitelor interviuri, mărturii legate direct de etapele formării unei opere. Scrisorile trimise de la Paris, în două etape — 1930 și 1936 — și alte însemnări de călătorie din capitolul „Evocări" pot fi privite și ele ca un alt dosar de creație. În *Jurnalul de vacanță*, de exemplu, găsim mult din atmosfera romanului *Femei*. În mod excepțional, discutarea unei cărți ca *Tess d'Urberville*, apare aici, fiindcă a fost trimisă ca o notă de lectură din timpul vacanței petrecută în Franța și publicată ca atare, sub acest titlu. Jurnalul parizian cuprinde adevărate fișe de observație asupra oamenilor, asupra diferitelor medii sociale, cît și însemnări despre artă, traducere în faptă a ideii de multe ori repetată de Sebastian că unui critic i se cere pe lîngă cultură și rafinarea gustului prin contactul direct cu artele plastice și cu muzica. În acest capitol am inclus „Jurnalul de ski" și însemnările despre Brașov, pentru că ambele texte sînt legate de epoca de pregătire a romanului *Accidentul*. În sfîrșit, capitolul *Atitudini* strînge la un loc

texte scrise de Sebastian stimulat de precipitarea evenimentelor din Europa de după 1930.

În cadrul fiecărui capitol, ordinea dispunerii textelor este cronologică. Numai la capitolul „Reflecții de moralist, scriitori români" am separat scrierile despre poezie, despre proză și cele despre critică și istorie literară. Principiul cronologiei este respectat și aici. În cazul în care reproducem mai multe texte despre un singur scriitor, ele sînt grupate la un loc, păstrîndu-se ca dată anul ultimului text reprodus. Aici considerăm necesar să arătăm că poziția critică față de Ibrăileanu în calitate de conducător al revistei *Viața Românească* este datorată polemicii cu această revistă. Abordînd o sumă de probleme estetice, Sebastian se antrenează în polemică atît cu *Viața românească* și cu *Vremea,* cît și cu scriitori ca G. Călinescu, E. Lovinescu, F. Aderca, Anton Holban, Lodovic Dauș, Octav Șuluțiu.

Volumul se deschide cu două texte care, prin felul cum comentează: unul — valoarea bibliotecii unui om ca reflectare a personalității lui intelectuale, și celălalt — destinul cărții după ce s-a desprins de autor ca să fie preluată de marele public, pot fi privite ca încercări ale lui Sebastian de a se explica. De aceea le-am cuprins sub titlul general *În loc de prefață autorului.*

Marea majoritate a eseurilor, cronicilor și a articolelor fiind pentru prima oară reunite într-un volum de sine stătător, am folosit ca text de bază periodicele, respectînd normele ortografice în vigoare. Au fost păstrate unele particularități ale limbii vorbite în epocă: *vecinică* (pentru *veșnică*), *obicinuit, strein, danț, desemn, succesie*; finalul în *ă*: *naturaleță, politeță*; pluralul în *i*: *preferinți, năzuinți, șinii*; formele verbale: *va rămînea, va dispărea, să aibe, are să trebuie, să înăbușe, să se invente*; neologismele: *bibelot, argot, belphegorism*; neologismele scrise de autor cu ortografia specifică limbii căreia îi aparține: *trench-coat, match, leit-motiv.* Am folosit genetiv-dativul corect, păstrînd formele mai deosebite: *povestei, unei roce.* Am păstrat oscilațiile *personagiu-personaj, cetitor-cititor,* gidean-gidian, care determină vîrstele scrisului lui Sebastian.

Indicațiile bibliografice privind debutul lui Mihail Sebastian la *Lumea* (1926) cu poezia *Static,* și la *Politica* (1926) cu articolul *Bacalaureatul generației violente* le datorăm cercetărilor lui Geo Șerban.

C. Ș.

ÎN LOC DE PREFAȚA AUTORULUI

SEMNE PE UN DULAP CU CĂRȚI

23 iulie. Mă regăsesc școlar în acest toi de vară lungă și leneșă. E un soi de verificare : vacanța a rămas aci, în tîrgul meu dunărean, un sentiment, nu un anotimp. O trăiesc cu senzația lucrului știut la fel prin ani și aduceri aminte, între lucruri vechi, oameni cunoscuți și cărți cetite. Peisagiul neclintit adulmecă din memoria tristețelor și a bucuriilor o emoție veche, încă nedeslușită și încă prietenă. În care parte se va fi găsind locul anume, de unde pornește și se adună întreagă această regăsire întru întîmplări vechi ?

Lîngă lemnul dulapului cu cărți clipa aceasta rară se luminează. Sînt înlăuntru volumele vacanțelor de demult, cărțile din liceu, pagini de care s-au legat, într-o zi asemănătoare ăsteia, nelipsite bucurii și liniști. Sticla bibliotecii umbrește între coperți trecerea unei rochii albe și a unei pălării cu boruri largi din știe Dumnezeu ce tristă poveste de colegian în clasa a șasea. Apropierea cărților ăstora uitate face imediată amintire și îi dă brusc putere, pe care trebuie să o încerce în ochi și în urechi un amnezic deșteptat scurt la o răspîntie a vieții. Ați avut vreodată senzația funcțiunii memoriei ? Să o simțiți mișcîndu-se și crescînd, dezlipindu-se de creieri ca un gest de mînă, sporind ca un elan înaintea unui salt. Este o rară adîncire în sine această senzație cinetică a memoriei și o emoție organică întru atît de voluptoasă încît trebuie să păstreze în firea ei — poate — o potență de sexualitate deviată. Niciodată însă n-am avut-o mai precis decît acum, în fața acestui dulap cu cărți, care, văzute de atîtea ori, de-abia astăzi mi se înfățișează cu tainica lor coerență, cu nebănuitul lor sens, purtătoare — încă noi — ale unor zile consumate.

O bibliotecă are ceva din expresivitatea albumurilor de familie ! Un breviar de atitudini și scene. Un istoric scurt de trepte și vîrste. Vă amintiți acele gravuri vechi de elementară și înduioșătoare filozofie, închipuind pe o scară dublă existența omului, de la leagăn la lespede ? Albumul cu poze mi le amintește. Biblioteca de asemeni. Copilul de țîță de la întîia pagină este la sfîrșit unchiul mustăcios cu chelie și pîntec. Între aceste două vîrste, într-o poză demodată, un băiat suplu de 16 ani, frumos la chip, legănat între pubertate și copilărie. Ce mare și vrednică acțiune în fotografiile acestei vieți de familie ! Creșterea lentă a zilelor oprită, ca dintr-un calendar cîteva foi, în evenimente importante, haine de nuntă, înfățișare de duminică provincială, parfum bătrîn, stăruind încă printre lucruri casnice. Chipurile se șterg însă, poza rămîne numai ridicolă, eleganța bunicului la douăzeci de ani comică, și tot acest rezumat de viață fără conținut sufletesc.

Or, biblioteca nu rezumă. Păstrează. Relicvele ei au dimensiuni și culoare. Silabele titlurilor cuprind, dincolo de înțelesul lor, mirajul tremurat al acestor bucurii, pe care le chemi emoții de cetitor, dar pe care le simți — în registrul sensibilității tale — apropiate de pasiunea cărnii și a glasului. Sînt în acest dulap cărți ce se identifică cu zile. Au fost ceasuri trăite în ținutul abstract al literei de tipar, într-o lume impermeabilă, izolată dincolo de faptul zilei, singură cu sine, clădită de la meridianul visului și al gîndului. Toate aceste tragedii imaginate, care într-o zi uitată, închizîndu-te între paginile lor, ți-au împrumutat ochii și inima, pentru a mai fi trăite o dată în atenția ta, se înșiruie acolo cuminți, așteptînd mîna care din nou le va deschide și le va descoperi adevărurile. Atîtea existențe virtuale, atîtea posibilități de viață, pe care tu le-ai trăit cu naivă adîncime, diversificîndu-te pentru aceste excursii de mimetism sufletesc. Atîtea victorii și înfrîngeri, făcute tovarășe traiului tău, împrăștiate în bucuriile tale adevărate, intrate în socoteala propriilor tale experiențe.

Sînt în fața dulapului meu de cărți, ca în fața poveștii mele. Andersen. Vîrstele trec înainte-mi într-un salt, pe care l-aș voi încetinit, descompus, pentru a-i înțelege rostul și sensul. Baronul Münchausen, Sherlock Holmes, Contesa de Ségur. Pentru ce aceste trei nume adunate ? Intrau în

mintea băiatului de zece ani și gluma grotescă a vînătorului neamț și aventura banditească a eroului detectiv și povestea dulce a doamnei contese. Cărțile urmează mai departe într-o succesiune căreia greu i-ar smulge taina. Pentru privitorul de astăzi o scriere secretă, din care prinzi, ici colo, un semn. Și totuși ești sigur că, dacă vreodată ar trebui să te simți trăind în anume ordine și consecvență lăuntrică, aci, între aceste cărți atît de străine una de alta, te-ai găsi. Drumurile tale și-au însemnat cu aceste coperte trecerea.

Mi-am propus într-o zi un joc. Să facem cunoștința cuiva, cercetîndu-i biblioteca. Experiența a reușit de minune. E ca și cum ai afla sufletul unei femei după garderobă, după intimitatea budoarului ei, după chipul în care știe să-și poarte rochiile. M-ar amuza un catalog de cărți pentru uzul cetitorilor de diferite vîrste, sex, condiție socială și stare civilă. Ar fi un tratat elementar de filozofie literară. Un roman livresc gradat cît o acțiune, în care momentele dramatice ar fi marcate de mari pasiuni literare, de preferințe și antipatii. Încercarea și-ar putea lărgi cadrul. De la simpla considerare a unor momente de istorie a literaturii, de la modesta însemnare a cărților iubite, s-ar trece lesne la înțelegerea principiului, în virtutea căruia o glorie literară și un mentor sufletesc trăiește și descreștе pe urmă pînă la uitare. Studiul prinde în imaginație amploare. O sociologie pragmatică, făcîndu-te să înțelegi rostul și sensul atîtor cariere artistice consumate într-un veac de demult și izbucnind pe urmă mult mai tîrziu, din uitare — noi, proaspete, cu inedite facultăți de fecundare și viață. Bănuiesc în acest lucru foarte frumoase rezultate. Oricum e singurul chip în care un tratat estetic poate să treacă dincolo de arbitrar și să fie acceptat.

Dar nu. Cuvintele ne-au depărtat de emoția cu care începutul acestor rînduri fusese scris. Voi coborî una cîte una cărțile dulapului meu vechi și o clipă o voi ține pe fiecare în mînă. Poate duhul vacanțelor uitate va întîrzia aici pe aproape și își va desluși întîrziat un înțeles și o umbră. Poate în această întoarcere din adîncul memoriei, deschisă precum o poartă neștiută, un gest se va lumina și își va trăi abia acum mișcarea. Și poate se va împlini mai apropiat acest sentiment cu tresăriri de legănătoare elegie

pe care în vocalele sale largi și deschise ca niște ferestre spre lumină îl păstrează cuvîntul, cuvîntul altor fericiri școlărești : Vacanța mare !

Cuvîntul, 31 iulie 1928

[ATITUDINI]

Un scriitor nu mai are nimic de spus, din momentul în care cartea i-a trecut în vitrina primei librării.

Nimic nu mi se pare mai grotesc decît ceea ce se numește un „autor neînțeles". În materie de critică literară nu există apel, ci numai așteptare și — dacă e posibil — umor. Cine nu e în stare să citească detașat un pamflet sîngeros scris împotriva lui și să surîdă cetindu-l, n-are nici gustul, nici sensul jocului intelectual. În ce mă privește, consider faptul ce se numește vulgar „a nu fi înțeles", drept o mare bucurie intimă și drept una din cele mai sigure verificări personale.

E bine deci s-o spun din capul locului : nu am de replicat nici un cuvînt criticelor literare aduse ultimului meu roman. Iubesc prea mult exercițiul criticii, ca să nu-i respect drepturile. L-am practicat eu însumi, și pun prea mare preț pe vehemența lui intelectuală, pentru a nu-i primi cu voie bună rigorile. Un critic se definește mai mult prin aversiunile, decît prin adeziunile lui. Personal, țin foarte mult la aversiunile mele critice, pe care le-am formulat totdeauna fără ocol și sînt fericit să le stimez pe ale celorlalți, chiar cînd întîmplător mi-ar fi incomode. [1]

[1] D. Ionel Teodoreanu mi-a trimis o dată, în urma unor repetate atacuri împotriva literaturii sale, o carte cu două rînduri emoționante, scrise pe pagina de gardă : „Fără dragoste, cu stimă, salutul meu de arme". Îi cer iertare pentru indiscreție, dar acest „salut de arme" este unul din cele mai frumoase mesaje, pe care le datorez literaturii. Termenul trebuie păstrat. El înnobilează meseria de scriitor.

Nu am nimic de răzbunat și nu de aceea scriu aceste pagini. Am însă cîteva lucruri de lămurit, lucruri exterioare literaturii și care au fost cu de-a sila implicate în cazul *De două mii de ani.*

Ce am putut face pentru acea carte am făcut: am scris-o. Restul o privește. Să se descurce cum știe.

Orice carte este într-un fel o încercare de a forța necunoscutul. În ce mîini va cădea, ce acorduri va stabili, ce dezacorduri va provoca — nu știi. Există o nesfîrșită serie de necunoscute, care îi vor decide destinul. Sînt rezistențe, opacități, accidente, și numai dincolo de ele speri să găsești anumite întrebări cărora cartea ta le răspunde. Va ajunge ea pînă la aceste întrebări? Le va răspunde? Va izbuti ea să grupeze în jurul lor mica și nesigura familie de inteligențe și de inimi pentru care ai crezut că scrii? Poate da, poate nu. Este o chestiune de hazard. Mesajul tău, trimis oarecum în necunoscut, poate ajunge, dar poate și cădea în drum. Sînt multe șanse să-l pierzi. Cine nu știe însă să piardă cu inima împăcată, n-are de ce scrie cărți.

De altminteri lucrurile se întîmplă la fel și în altă ordine, decît în literatură. Viața toată e făcută din galerii prost încrucișate, prin care poți umbla pînă la moarte fără să întîlnești pe cine trebuie, deși uneori nu vă desparte decît un zid, un pas, o umbră. Ți s-a întîmplat oare să te gîndești că pe acest larg pămînt, se poate afla în chiar această clipă un om care să repete viața ta, așteptările tale, întrebările tale? Nici o singurătate nu are sens fără acest sentiment, fără această nostalgie după cineva, pe care încerci să-l rupi din mulțime, ca să răspundă semnului tău, chemării tale.

O carte este o chemare. Sînt chemări care rămîn fără răspuns. Asta e tot.

Din volumul *Cum am devenit huligan,*
Editura „Cultura Națională", 1935, p. 7—9.

CONSIDERAŢII ASUPRA ROMANULUI MODERN

I

DECLINUL GENULUI

Falimentul genurilor este un simptom modern. Categoria literară şi artistică — noţiune precisă cu certe atribute, sferă cuprinzînd în curbura sa fenomenul estetic în virtutea unor însuşiri de înainte hotărîte — se perimează. Marginile sale se lărgesc nestatornic şi se întretaie cu marginile altora pînă la confuzie.

Procesul este vechi însă. Începe neobservat cu sfîrşitul clasicismului francez şi evoluează lent cu romantismul. Estetica simbolistă îl afirmă în identificarea poeziei cu muzica, fără să zdruncine realmente hotarele genurilor. Estetica modernă calcă această ordine îndelung respectată şi lichidează — deocamdată parţial — procesul. Întrucît modernismul este într-un sens sinteză, lucrul se petrece într-un chip firesc şi înseamnă o consecvenţă, poate necesară a curentului. Sistematizarea genurilor literare — liric, epic, dramatic — rămîne lotul exclusiv al profesorilor de literatură, astăzi cînd nici liniile despărţitoare dintre arte nu-şi păstrează preciziunea. Căci legăturile dintre muzică şi poezie nu sînt un exemplu unic. Music-holul — atunci cînd nu este o exhibiţie de adînci intimităţi femeieşti — rămîne o interesantă experienţă de sintetizare, în rosturile căreia teatrul, poezia, plastica, dansul, muzica vor avea să-şi afle partea. Evident, o experienţă în baza virtualităţilor încă, deşi — pentru ca să amintim numai colaborarea lui Satie, Cocteau şi Picasso — cu realizări esenţiale şi de nimic dezminţite.

Vom adăuga acestor două exemple pe acela al unei încercări româneşti, eşec lamentabil şi meritat, dar nu mai puţin semnificativ pentru afirmaţia noastră dintru început. Doi dintre cei mai neînzestraţi şi mai nesinceri modernişti români

— un pictor și un versificator — au „inventat" acum doi ani o formulă de sinteză a picturii și poeziei. Această „picto-poezie" era desigur o farsă, pe care lipsa de talent o agrava și în același timp o condamna iremediabil. Totuși, pentru ca doi farsori fără posibilități de creație autentică să găsească expresia, chiar nerealizată, a unei astfel de experiențe, trebuie s-o fi putut integra unui ritm existent. Am reținut de aceea atunci, ca o confirmare — în care calitățile de artă nu contau — un nou efort înspre un integralism manifestat tocmai prin moartea categoriilor artistice. Puritatea genurilor este azi o prejudecată.

Să restrîngem cadrul problemei din această enunțare generală la cazul special care ne preocupă. E drept, formula unui „roman pur" nu a fost încă experimentată în chip de îndreptar și deziderat. Criticii nu au stabilit precis elementele esențiale ale acestui gen și nu i-au hotărît încă unitatea de măsură. Deși lipsit de o astfel de schematizare critică, romanul este îngrădit între anumite condiții și posibilități cărora o operă trebuie să li se supună pentru a fi recunoscută în sfera genului. Amintiți-vă definiția manualelor de școală (o utilizăm fiind siguri că astfel vom reține tot ce este mai curent și mai obștesc recunoscut din conținutul noțiunii). „Romanul este o specie a genului epic amintind în literatura modernă epopeea de altădată prin lărgimea cadrului și diversitatea obiectului său". Iată deci, în cel mai bun caz, o precizare concisă, din care oprim drept principale atribute ale romanului caracterul său epic și proporțiile sale. Iată genul proxim și diferența specifică. Cu oricîte amănunte am întregi definiția, ele nu ar ști să infirme aceste două trăsături de bază.

Doctorii literatori stăruiesc în același loc măsurînd conștiincios opera cu această definiție, de adevărul căreia sînt convinși chiar meșteșugarii pricepuți și magnific dăruiți ai romanului. Un exemplu. Cînd André Gide și-a numit *Les Faux-Monnayeurs* cel dintîi roman al său, cei care cetiseră înainte *La Porte Étroite* sau *L'Immoraliste* au fost nedumeriți, căutînd motivele pentru care însuși autorul lor le contestă o calitate, altădată tot de el recunoscută. Se punea atunci în fapt — iar ceva mai tîrziu *Le Journal des Faux-Monnayeurs* avea, inițiindu-se în lucrările mărunte de experimentare și laborator ale operei, să ne lămurească deplin — pro-

blema romanului ca specie epică bine definită. Faptul arăta clar că Gide accepta îngrădirile condițiilor amintite mai sus. Dacă pînă atunci toate lucrările sale călcau dincolo de limitele romanului, astfel înțeles, *Les Faux-Monnayeurs* însemna o confirmare a genului, un efort înspre realizarea sa și — din punctul de vedere al meșteșugului scriitoricesc — o experiență de o însemnătate depășind orice teoretizare și abstracție, întrucît nu părăsea drumul construcțiilor.

Amintim toate acestea pentru a stabili din capul locului că problema a fost pusă și că anume a fost pusă și altfel decît în comentarii critice. Dacă experiența a reușit sau nu, rămîne de cercetat și probabil — presupunînd că va fi necesar pentru precizarea acestor însemnări — o vom face într-unul din foiletoanele viitoare. Pentru astăzi, în aceste observații preliminare, exemplul lui Gide nu am vrut să ne slujească decît pentru situarea obiectului nostru. Desigur nu este vorba să raportăm opera scriitorului la hotarele sigur definite ale genului — cercetare prea întinsă pentru spațiul unui scurt ciclu de articole — ci să justificăm numai printr-un punct de plecare clar și precis considerațiile noastre, poate uneori abstracte.

Pornim deci de la constatarea unui declin al romanului ca specie, a unei devieri de la linia sa pînă într-o vreme nediscutată. Ceea ce semnalam noi în cele dintîi rînduri — fatalimentul genurilor — se adeverește evident și aici. Din cauze pe care urmează să le lămurim în viitor, romanul s-a depășit, lărgindu-și sfera dincolo de epică, nestatornicindu-și limita între poveste și poezie, PĂRĂSIND UNEORI CHIAR CU DESĂVÎRȘIRE ANECDOTA (nu pretinde Papini că *Un om sfîrșit* este un roman?) PENTRU PUR PATETISM ȘI ACȚIUNEA STRÎNSĂ DOTATĂ DUPĂ NORME ELEMENTARE DRAMATICE, PENTRU SINGURA ÎNLĂNȚUIRE A UNUI DINAMISM INTERIOR. Între ceea ce este astăzi romanul și între ceea ce ar trebui să fie, potrivit definiției sale, există un unghi exprimînd acuitatea procesului său de perimare — repetăm stăruitor — ca specie epică. E pornit pe un drum în care orientările potrivnice sînt puțin probabile, întrucît procesul nu este dependent decît de logica și rosturile romanului în estetica și posibilitățile timpului.

O vreme s-a crezut că războiul îl va întoarce înspre proporții și obiect de epopee. Individul nu mai interesa. Viața

noastră sufletească își pierduse nuanțele personale reducîndu-se la asprimea nediferențiată a emoțiilor prime. Oscilam între groază, ură, dragoste. Surîsul era crispare, rîsul era hohot, plînsul era urlet. Epoca mulțimilor. Viața masei. Se aștepta de aceea literatura masei. Se vedea *Focul* lui Barbusse ca o prevestire și un început către epopee modernă. Cartea a rămas însă — fără să pricinuiască transformări simțite în acest sens — un jurnal numai, iar romanul și-a continuat drumul dincolo de marginile sale altădată nediscutate.

O dovadă mai mult că evoluția sa urma firul unor necesități intime, neclintite de nici un fel de accident și că se desfășura potrivit unor legi proprii existenței sale.

Legi care îi condiționau traiul și încercau să-l adapteze esteticii și sensibilității veacului.

Premizele fiind puse, rămîne să urmărim acest joc al adaptării romanului și să-i apreciem — întrucît lipsa de perspectivă nu ne va stînjeni — rezultatele. Actualitatea imediată a problemei — romanul doar nu și-a găsit încă o formă statornică echilibrîndu-l în nevoile artei moderne — ne îngreunează evident cercetarea și ne lipsește de ajutorul prețios al mai multor sigure puncte de reper. În considerațiile noastre aproximativul este deci subînțeles. Bucuroși de cîte ori vom urma chiar calea realizărilor vădite, vom fi totuși nevoiți să abstractizăm uneori.

Cuvîntul, 6 octombrie 1927

II

PANLIRISM

Temperatura vieții dinainte și de după război îi indică veacului XX o proprie conformație anatomică și noi necesități fiziologice, sau înseamnă cel dintîi simptom al unei maladii fără leac știut ?

Mercurul se ridică mult peste cifra însemnată cu roșu — gradul de temperatură normală — pe cadranul termometrului. Bătăile pulsului nu se mai succed în ordinea ceasor-

nicului ; sîngele nu mai curge docil pe drumul predestinat al unei circulaţiuni duble şi complete, plecînd prin artere şi întorcîndu-se prin vine. Organele şi-au schimbat dimensiunile, şi-au părăsit funcţiunile călcînd rînduiala veche. Preciziunea anatomică este zdruncinată ca într-un cadavru pentru disecţie mutilat de un profesor maniac, înainte de examen, spre a deconcentra candidatul, care va avea să găsească inima în partea dreaptă şi apendicele în gîtlej.

Este în această revoluţie organică a dezordinei o „altă" ordine ? Această viaţă este perturbarea patologică a unei stări etern normale sau este o altă viaţă, cu legi noi şi proprii, cu funcţiuni noi, cu nevoi noi, cu o temperatură a sa şi cu o circulaţie sanguină ritmată altfel ?

Răspunsul este chestie de temperament. După cum cineva se va găsi sau nu în inima acestui trai, îl va recunoaşte drept normal sau sănătos. Problema pusă astfel capătă nepreciziuni metafizice şi îşi pierde, în marginea consideraţiilor noastre cu obiect aşa de lămurit, interesul. Trebuie să subliniem şi să reţinem de aci numai saltul înalt şi deplin, pe care îl înseamnă într-un efort simplu dar încordat viaţa noastră faţă de viaţa „stupidului secol". Să recunoaştem din această întrebare, al cărei răspuns pentru noi nu are importanţă, faptul evident că veacul precedent este încheiat cu desăvîrşire şi că urmele sale, cîte mai sînt, pot fi precis distinse şi izolate, precum o dungă sedimentară tăind accidental o masă eruptivă. Trebuie să recunoaştem deci, pornind de aici, atributele exclusive ale timpului şi — pentru ca să revenim la obiectul nostru iniţial — să căutăm întrucît ele condiţionează şi transformă existenţa romanului.

Diversitatea tumultoasă a vieţii moderne se pretează greu unei simplificări schematice şi redusă numai la o trăsătură îşi pierde înţelegerea. Căci nu este numai amplificarea nuanţată a unui caracter unic. Viaţa veacului coboară şi se înalţă pe drumuri multe şi îndepărtate între ele, închide porniri hotărît potrivnice, încearcă împăcarea unor sunete strident străine. Este probabil epoca cea mai sfîşiată în nelinişti şi cea mai cutremurată în aşteptări. Orice etichetă falsifică acum privind numai dintr-o singură parte. Neoclasicism. Neoromantism. Evident şi una şi alta sînt adevărate, iar amîndouă laolaltă sînt insuficiente. Sporiţi calificativul şi cîştigul nu va fi mai mare. Dar dacă este totuşi necesar să rezumăm întru-

cîtva această vreme şi fără să ne depărtăm de realitatea sa să o privim în ceea ce este mişcare şi viaţă, îi vom semnala sensul şi acceleraţia ritmului. Să ştim să deslușim în fenomenele aşa de diverse şi străine ale zilei, ceea ce le face posibilă simultaneitatea lor. Toate există în ritmul unui absolut lirism. Patetism pur. Toate se nasc, trăiesc, se înlănţuie în virtutea unor legi de logică afectivă. Trăim o imensă revărsare emoţională la astfel de proporţii încît amintirea romantismului se vădeşte falsă şi nesinceră. Este o grozavă cutremurare şi o deşteleniere obştească la două strigăte scurte şi potrivnice, misticismul şi sexualitatea ne frămîntă traiul. Integrală valorificare a posibilităţilor neîncercate încă, inconştientul este prezent. Vremea pateticului deplin se cheamă PANLIRISM.

Cuvîntul este al lui Julien Benda. Agreabilul raţionalist al *Scrisorilor către Melisanda* se înspăimîntă şi anatemizează : „belphegorism", estetică a femeilor şi a evreilor. Nu mai puţin rămîne, şi din partea aceasta, recunoaşterea realităţii timpului. Cauzele ne interesează deocamdată puţin. Constatăm.

Constatare ce nu este în dezvoltarea subiectului nostru o digresiune. Căci influenţele multiple, pe care estetica panlirismului le are asupra artei şi a literaturii, nu au cruţat deloc romanul. Dimpotrivă. Prea mult în vecinătatea vieţii, pentru ca să n-o cuprindă şi prea aproape de preocupările timpului, pentru ca să le ignoreze, romanul era sortit să se transforme după firea lor. Pentru patetismul timpului, romanul, specie epică definită, lichidează. Povestea, logic construită în jurul unei intrigi cu desfăşurare gradată şi motivată perfect, cu personagii scrutate în ordinea importanţei lor epice, acest întreg angrenaj de amănunte psihologice şi întîmplări încheindu-se toate într-un deznodămînt echilibrat, nu se împacă nici cu respiraţia cetitorului de astăzi şi nici cu cerinţele esteticii sale. Panlirismul determină — într-o strînsă şi necesară consecvenţă a sa — acel declin al genului epic, de care vorbeam în foiletonul trecut. Cu o estetică, după legile căreia filozofia chiar este patetică (gîndiţi-vă că Jules de Gaulthier construieşte o întreagă metafizică rezemat pe un intim conflict de suflet), romanul nu se putea împăca decît trecînd dincolo de limitele genului. Căci nu înseamnă

deplina perimare a genului epic o estetică, pentru care arta nu există decît întrucît este subiectivă și pentru care mai ales — ca să-l citățm chiar pe Benda — „arta trebuie să fie o pură stare afectivă, o înțelegere imediată a lucrurilor, fără orice deformare intelectualistă, în particularitatea lor, în unicitatea lor" ?

Între liniile acestei estetici „belphegoriste" romanul trebuia să-și găsească drumul. Consecvență imediată : romanul liric. Străină împerechere de cuvinte, pe care mi-o impun însă nenumărate exemple. Uneori se încearcă teoretizări. Bunăoară. De ce viața în tot ce are mai puțin propriu și imediat ar continua să fie obiectul romanului ? Gesturile, vorbele, întîmplările nu sînt decît traducerea — de cîte ori falsă ? — a unui trai autentic, pe care îl poți urmări altfel de-a lungul liniei sale. Sînt salturi interioare atît de înalte și de scurte, încît seismograful gesturilor nu le mai poate înregistra, așa cum o [placă] de gramofon nu poate simți anumite note. Cum să construiești, să retrăiești în tot adevărul său o existență, din rosturile căreia ignorezi tocmai ritmul. Cum să cunoști o viață pe care o condamni să se desfășoare între marginile strîmte și străine ale întîmplărilor exterioare ?

Este, cu vorbele noastre, argumentarea lui Papini justificîndu-și *Un om sfîrșit* și *Speranța unui desperat*. Neapărat răspunsul este lesne de dat. Și inutil. Căci argumentele, din orice parte ar veni, nu vor ști să scadă sau să adauge nimic unei probleme dependente numai de realizări. Și, trebuie să recunoaștem, aceste realizări îi dau dreptate lui Papini.

„Intriga" — nodul acțiunii — a dispărut chiar acolo unde povestea a rămas și romanul se construiește pe alte legi sau, dacă vreți, pe o lipsă de legi. Iată „actul gratuit" care, propriu lui Gide, se găsește și în cărțile celor de tot tineri. După el este un element esențial al romanului pur. Vom discuta altă dată, atunci cînd va fi vorba despre *Faux-Monnayeurs*, formula. Dar observăm de pe acum că actul gratuit răspunde — prin arbitrariul sau prin inutilitatea sa, prin neraționalitatea sa și, mai ales, prin obscurele sale determinări lăuntrice — esteticii panlirismului. Este valorificarea artistică a unui postulat la modă : discontinuitatea personalității. De vreme ce omul nu mai este o persoană ci — așa cum se spune curent — o posibilitate de infinite personalități succedîn-

du-se fortuit, romanului modern trebuie să-i lipsească logica construcției și a acțiunii.

Disponibilitatea psihologică, actul gratuit, discontinuitatea personalității, iată atîtea esențiale elemente ale unui roman modern, ceea ce vrea să însemne a unui roman liric. Exemplele, bogate și multe, ne-ar sluji nu numai drept dovezi ale acestor însemnări, dar ar spori cu noi puncte de vedere considerațiile noastre. Trebuie să amînăm însă această succintă revizuire pentru mai tîrziu, cînd desenate fiind deja esențialele trăsături și linii de orientare, lucrul va fi mult mai lesne.

Brăila, octombrie 1927.

Cuvîntul, 14 octombrie 1927

III

PRECIZĂRI

„Dacă renașterea literară, la care asistăm, este în parte o negare a obiectului, o emancipare de sub această prejudecată a realului, pe care romantismul și naturalismul, fiecare într-un chip diferit, îl cultivaseră pînă la tiranie, se poate ușor explica atenția mărturisită artei lui Mac Orlan de tinerii scriitori cei mai moderniști. Această artă în felul său, ca și unanimismul, ca și cubismul literar, tinde spre o recreare a realității, este o artă de construcție și transpunere în loc de a fi o artă de copie."

Iată, găsim în Benjamin Crémieux (*XX-ème siècle, N.R.F.*, p. 206), precizarea celor scrise de noi în foiletonul trecut și prilejul de a reveni lămuritor. Deslușim acolo existența unui „roman liric" și îl considerăm pentru evoluția romanului și pentru adoptarea sa esteticii timpului, esențial. Spuneam chiar că roman liric nu înseamnă altceva decît roman modern.

Cuvîntul se cere explicat și afirmația susținută. Căci dacă — și obiecția se impune — se potrivește pentru Sorbaud, Delteil, Papini, nu se adevărește decît parțial pentru Proust și Morand. Iar dacă la noi le-am putea întrebuința pentru Ion

Vinea, F. Aderca, Ionel Teodoreanu (încercăm încă o dată în această absurdă alăturare de nume păcatele foiletonului şi ale lipsei de spaţiu), nu l-am spune decît arar pentru opera Hortensiei Papadat-Bengescu şi niciodată pentru a lui Cezar Petrescu. Aceste obiecţii vor primejdui însă mai puţin afirmaţia noastră atunci cînd îi vom lămuri înţelesul pe care i-l dăm.

Lirismul zilei de acum nu este expresia, nici a unei sensibilităţi femeieşti, nici a unei aviditâţi de senzaţie. Distingem în firea lui o ambivalenţă dramatică : întîlnirea bruscă a două sensibilităţi străine. Precizam altă dată : sentimentalism şi dezabuzare (vorbind despre Charlie Chaplin, acest om al timpului, cineva scria „irrités de notre émotion et désolés d'avoir ri"). Purtăm urmele grele a patru ani de omor şi mizerie. Acest lucru ce s-ar putea scrie cu literă rară şi scumpă, cu peniţă subţire sărbătoresc şi cinstit „suflet" se alterează, altă dată în presimţirea, acum în amintirea tragediei. Tranşeea este prezentă în mijlocul nostru nu în sensul unei ferme poziţii sufleteşti, dar altfel. Urmăriţi jocul mobil al acestei dezabuzări şi deslușiţi în tovărăşia emoţiilor primar potenţate, în tovărăşia unui actual şi perfect misticism ca un strigăt şi ca un surîs alterîndu-l, dezamăgirea. Sînt două sensibilităţi tăindu-se logic, izbucnind într-o clipă şi sfîrşindu-se într-alta, înlănţuindu-se aproape şi departe, înălţîndu-se absolut şi prăbuşindu-se scurt. Această patetică frămîntare o aveam în gînd şi nu o dulce poezie spusă atunci, cînd întrebuinţînd un cuvînt al lui Benda spuneam — pentru a indica generalitatea faptului — că trăim vremea panlirismului.

Ca un obiect al unei astfel de vieţi o artă trebuie numai decît să calce dincolo de realul imediat şi contingent, care nu izbuteşte s-o traducă nici fragmentar măcar. Anecdota se compromite necesar de vreme ce întîmplările îşi pierd logica exterioară. Pentru spectator gesturile şi cuvîntul există dezorganizate şi nu se mai pot înlănţui firesc cu legi de poveste şi intrigă.

Spectatorul nu poate înţelege dinafară adevărurile lăuntrice, ascultînd de care traiul se taie în linii frînte [sic]. Şi dacă nu îi mai este îngăduit lectorului să fie spectator cu cît mai evident este adevărat lucrul pentru cel care din rosturile ascunse ale acestei vieţi trebuie să creeze ? Poate că nu o

negare a obiectului — așa cum pretinde Crémieux — ci o depășire a sa caracterizează arta veacului, o nouă situare a creatorului artist față de obiect, o intimă legătură între unul și altul, care poate merge pînă la nediferențiere. Și în distrugerea hotarelor dintre artist și obiect noi nu recunoaștem încă un simptom belphegorist, ci o necesitate de creație. Mobilurile prime ale unei vieți așa de patetic diversificate trebuiesc căutate chiar în inima lucrurilor și dincolo de adevărurile lor știute. Numiți aparențele realități ? Atunci, în nevoia de a călca și a se rosti dincolo, arta zilei este suprarealistă. Nu în sensul curentului franțuzesc realizat înainte de teoretizări și mort după. Ci în sensul nevoii de a distinge în raporturile epice o frămîntare și în anecdotă o emoție, de a însemna, cu egală atenție cel puțin, într-o întîmplare un salt sufletesc. Potrivit numai acestui criteriu am numit — cu rezervele amintite azi — romanul modern roman liric. Lirism, care nu este decît o nouă orientare exprimînd legături strînse între creator și obiect și descoperind o a doua realitate — cea a spiritului —, pe lîngă care aceea a contingentului nu izbutește să fie decît o săracă transpunere.

Evident, dacă romanul trebuia, sub amenințarea pieirii sale, să urmeze acest drum, care îl duce departe peste hotarele genului epic, avea nevoie de mijloace proprii acestei soarte neîncercate încă. Altădată, asemănătoare împrejurări siluiseră sfintele reguli ale artei poetice și, de la puțin vinovata nerespectare a cezurii în alexandrin, s-a ajuns lesne la vers liber. Dar ritmul și rima erau mult mai susceptibile de transformări decît cum sînt sintaxa și ortografia, aceste elementare noțiuni de echilibru și logică. Revoluția se impunea totuși. Căci pentru gîndul modern, făcut din salturi și prăbușiri, crescut între absențe și bogății, între viduri și incandescente lumini, pentru acest gînd mobil, înalt și înnoit într-o minimă diviziune de secundă, sintaxa [...] [1] încheiate ierarhic în fraze complecte este ucigătoare. Iar pentru cuvîntul care încearcă să spună acest gînd, ortografia știută este jalnică. Ar fi trebuit să se invente semne de hipernuanțată subtilizare pentru ca între legile lor cuvîntul să fie firesc

[1] Cuvinte ilizibile în textul de bază.

și respirația neîngrădită. Dacă cumva scriitorii moderni scriu obscur este nu pentru că ignorează gramatica, dar fiindcă le trebuiește o alta.

Vedem în această problemă una din trăsăturile de seamă ale prozei de astăzi și cel dintîi mobil al schimbărilor sale. Fraza lui Proust este o dovadă. Pentru ca din litere și cuvînt să clădești o clipă lăuntrică, pipăindu-i vibrațiile senzației și retrăind-o în autentică viață și sînge, gîndurile au nevoie să se desfășure în absoluta lor logică interioară, călcînd peste propoziții și fraze ca peste niște moarte tipare. Cei care nu prețuiesc acest unic scris al lui Proust au cîștigat încă un psiholog și au pierdut un foarte mare artist.

Mai mult chiar decît obiectul, romanul și-a schimbat, ca o firească urmare, mijloacele sale de realizare. O frază nouă se recunoaște după efortul, ghicit în fiecare cuvînt, de a clădi punți drepte între emoție și expresie. De aceea chiar imaginea, altădată în estetica simbolistă prețuind numai drept un accesoriu creator de atmosferă asemănător rimei și ritmului, astăzi capătă valoarea personală a unui arc tăind contururile fixe ale obiectului, apropiindu-l și făcîndu-l înțeles. Stabilește, în singurul fel cu putință, relații de artă între lirism și anecdotă, urmărește jocul unei instabilități spirituale și o exprimă în amănunțite nuanțe.

Iar raporturile imediate dintre artist și lector sînt cu atît mai strînse cu cît persoana întîia — întrebuințată fără excepții mult în romanul de azi — facilitează o înțelegere nealterată a oscilărilor lăuntrice.

Monologul interior înseamnă putința de a utiliza toate mijloacele acestei secrete comunicări, de a putea urmări, nestingherit de reguli și gradații, pașii dezordonați, neclari, proaspeți și scurți ai spiritului și ai inteligenței. De aceea, diversificat și sporit de bogățiile personale ale fiecăruia, se găsește — cu virtuți ce nu ar putea fi prețuite decît în cercetări speciale — în romanul modern de la Marcel Proust pînă la Pierre Jean Jouve. Adaptat timpului, romanul și-a găsit rostul și a știut să-și creeze un chip propriu, cu mijloace noi. I se deschid posibilități și îl primejduiesc reîntoarceri. Le vom urmări și pe unele și pe altele.

Cuvîntul, 20 octombrie 1927

IV

ÎNTRE AVENTURĂ, BIOGRAFIE ŞI ROMAN

Să recunoaştem că simplificarea obiectului nostru prin desemnarea unora din trăsăturile sale nu am cîştigat-o decît cu preţul ignorării altora. Este un păcat de metodă impusă nouă şi de diversitatea materialului şi mai ales de nevoia de a ne publica însemnările distanţat şi fragmentar. Semnalînd declinul romanului ca specie epică, trebuia să limităm proporţiile acestei lichidări şi să subliniem existenţa rară dar incontestabilă a unor opere rămase între marginile genului sau oricum neînstreinate mult. Bunăoară această pasiune modernă : biografia-roman. Dacă în rarele izbutiri actuale ale romanului şi în unele înfăţişări, sub care se trădează lesne, trebuie să vedem agonice reveniri, ducînd necruţător înspre pieire, sau prezicerea unei renaşteri viitoare, e greu de spus. Evident răspunsul ţine de chipul dezvoltării sale potrivit unor proprii nevoi, dar este condiţionat şi de posibilităţile sale de adaptare la dezideratele estetice ale timpului. Oricum — deşi rezemaţi pe observaţiile noastre dinainte am socoti încheiată existenţa romanului exclusiv epic (ceea ce vrea să însemne altceva decît roman pur în accepţia gideană) şi nu l-am vedea cu putinţă decît pe drumul actual al transformărilor sale —, aceste pronosticuri ne interesează puţin. Înscriem, fără să-i prevedem cariera, faptul : există un gen modern, ale cărui rosturi şi trăsături se întîlnesc cu rosturile vechiului roman, reeditîndu-l chiar.

Un singur element epic şi-a putut împăca traiul cu cerinţele neiertătoare ale esteticii panlirice. Aventura. Nu e povestea închisă între legile posibilului şi cumpătată între nevoile verosimilităţii. Nu cunoaşte logica situaţiilor şi sărăcia intrigilor. Nu se sufocă între hotarele strîmte ale gradaţiei. Sare dezordonat şi viu în ritmul imaginaţiei, în artă singura creatoare. Siluieşte această stupidă şi şcolărească prejudecată a verosimilului, făurind adevăruri noi şi neuzate. Cu sînge şi nervi, cu muşchi mobili şi flexibili pînă la vaporizare, creează viaţă diversă şi proaspătă pe frînghii, trapeze, scări, inele tăind pămîntul ca pe un imens laborator de gest inedit.

O aventură este aproape un poem. E o metaforă. Chiar pe marginile — dacă mai există — dintre poezie și poveste, distruge cu egală siguranță realul imediat, îl depășește, îl demască, îl descoperă în avarele sale ascunzișuri și îl strigă de acolo nou, autentic, unic. Aventura modernă este altceva decît aceea a romantismului. Veacul lui Hugo nu a cunoscut extraordinarul dincolo de veșnica minune a prințului bandit și a contelui corsar. Aventura romantismului era tiradă și siutație. Aventura modernă este nerv și salt. Exprimă ca și arta modernă o suprarealitate smulsă dincolo de insuficiența simțurilor. Pierre Mac Orlan — dezabuzat, fantastic și tragic —, Douglas Fairbanks, cu agilități imens diversificate, dar strînse toate personal în explozia albă și ascuțită a surîsului, sînt dovezile sigure ale actualității aventurii în artă.

Romanul nu a pierdut acest sigur material epic, care răspundea tocmai prin negarea realului nevoilor sale de astăzi, cînd „subiectul" se perimează și „intriga" se sărăcește bagatelizată. Adulterul a dat tot pînă la distrugere. Atîtea veacuri de literatură au epuizat complect situațiile și posibilitățile sufletești ale unui triunghi evoluînd implacabil în jurul unui pat — căci nu există între doi oameni și o femeie decît două situații normale pentru această simplă circumstanță. Criza de subiecte nu este o glumă. Meșteșugarul priceput și scriitorul mare, André Maurois, o înțelege și o denunță. Căci citim în acest de tot nou *Voyage au pays des Articoles* (și fie-ne îngăduită aici paranteza unui elogiu : este o superbă proză cu o frază subtilizată pînă la linie, cu adjectiv propriu și cu o sobrietate ritmînd spirit, în toate sensurile cuvîntului), dincolo de humorul său franc și fin, adevărul falimentului, pe care îl încearcă acum „subiectul". Urmează de aceea succesul aventurii. Romanul o întrebuințează și — cu atribute împrumutate — repurtează uneori, ca în cazul lui Mac Orlan de pildă, victorii. Drumul său înspre descătușare este înlesnit — lucru curios — tocmai atunci cînd utilizează un material epic. Totuși aventura — adică accident, libertate, incoherent, imposibil, ilogic — adîncind pașii, pe care romanul îi făcuse dincolo de poveste și apropiindu-l spiritual de poezie îi păstrează caractere deosebitoare și îl oprește într-un chip în sfera genului.

Mai mult chiar. Această întîlnire avea să creeze înfățișarea nouă a biografiei-roman. Biografia a fost mai mult decît un remediu al crizei de subiecte. Cunoașteți mai patetică aventură decît aceea a unui trai mare și bogat, în care i-a plăcut vieții să se înalțe și să se prăbușească surprinzător și fără legi ? Refuzăm potrivit aceleiași prejudecăți a verosimilului și facem din ceea ce este unic obiecte de artă, ca și cum generalitatea unui fapt i-ar acorda virtuți estetice. Dar viața este mai nebună, mai adevărată și mai proaspătă. Nu cunoaște finalități și deznodăminte. E gratuită. Uneori și pentru oameni rău dăruiți. De aceea descoperirea vieților mari avea să fecundeze romanul, să-i dea posibilități noi și să încerce astfel o consolidare a sa — singura consolidare cu putință. Biografia îi îmbogățește obiectul, îi dăruiește ineditul situațiilor, îl scoate din omorîtoarea banalitate a intrigilor știute și izbutește de aceea să-l păstreze cîteodată pe locurile povestei. Este în procesul său de perimare — pe care l-am urmărit pînă astăzi — o rezistență serioasă și cu incontestabile succese. Materialul era bogat și emoționant. Cetiți titlurile biografiilor scrise pînă acum și veți înțelege lesne că criteriile lor nu au fost acelea ale unor monografii istorice, ci că, dimpotrivă, chiar acolo unde pateticul lipsea, a fost creat, trecîndu-se nescrupulos peste date precise și adevăruri cunoscute.

Prețuiesc, pentru acest roman nou, nu amănuntele grave și nesincere ale istoriilor literare, ci viețile vii ale unor sîngerări omenești și simple. De aceea, atunci cînd cineva avea să scrie despre Liszt, îndreptățit era să-i povestească amorurile, de vreme ce scria un roman, iar atunci cînd cineva avea să scrie despre inventatorul biletului de bancă, nevoit era, renunțînd la sobrietatea unui titlu, să anunțe vioi *La très curieuse vie de Law, aventurier, honnête homme*. Dacă înțelegem din capul locului că aceste cărți sînt literatură, nu istorie, atunci nu vom săvîrși nedreptatea nici unui reproș. Romanul unei vieți este altceva decît biografia sa. Și nici unul dintre acești romancieri nu au veleități de știință. „On a souhaité faire en ce livre oeuvre de romancier bien plutôt que d'historien ou de critique" mărturisește Maurois în prefața *Vieții lui Shelley*. De altfel lectorii săi nu-i cer informații și succesul biografiei-roman nu este indiciul vreunui pasionat cult pentru viața oamenilor celebri. Dar dacă nu

vedem în cărțile acestea semnul nici unei pioase glorii, refuzăm să credem în mărturia unei scandaloase indiscreții. Căci lucrurile au fost interpretate astfel. Benda a semnalat mai mult un simptom belphegorist și a cetit în enormul succes al biografiei o neînfrîntă aviditate de senzație și scandal. S-a spus cu toată seriozitatea că publicarea unei vieți în cele mai proprii intimități nu răspunde decît unei obștești nevoi de imixtiune sexuală, trecînd peste marginile rușinii și ale nerușinării. Indignarea a prins fiindcă fiecare din noi păstrează în sinea lui un implacabil și circumstanțial moralist cu papuci, scufie, și alte cunoscute accesorii. Desigur, sînt în lucrurile acestea greutăți delicate, pe care numai talentul și bunăcuviința scriitorului le poate converti artistic. Dar de aici pînă a socoti că un gen nou a fost creat de setea vulgară după amănunt sexual este cale lungă. Noi legăm existența și succesul romanului-biografie de evoluția romanului și îl socotim dependent de problemele și încercările pe care trebuie să le soluționeze de acum înainte acesta. Biografia este o poziție de rezistență și o încercare de a menține romanul între rosturile și limitele epicului. Deci răspunde unor intime nevoi de construcție în desfășurarea transformărilor genului și greșit s-ar atribui crearea sa influențelor unor accidente din afară. Dacă însă realizările sale artistice (Disraeli, Shelley, Villon, bunăoară) nu pot fi tăgăduite, succesul încercării de a regenera, drept specie epică, romanul, și de a-l îndruma iar pe vechile sale căi este discutabil. Iar justificarea unor pronosticuri ne-ar cere spațiu, timp și răgaz.

Brăila, octombrie 1927

Cuvîntul, 25 octombrie 1927

V

ROMANUL PUR

În procesul de perimare a romanului, specie epică, biografia nu este singura încercare de rezistență și singurul efort înspre o reîntoarcere. E drept, pentru efectele vădite ale

unor astfel de reacțiuni, nu sînt valabile decît străduințele de realizare și nu teoretizările. Acestea nu prețuiesc decît drept o lămurire a unor probleme soluționate. Totuși, atunci cînd însoțind o operă îi tălmăcesc rosturile sale de strategie artistică — cuvîntul este propriu acum — și îi indică din acest punct de vedere intențiile, folosul teoretizărilor este însemnat. Însemnătate sporită cînd ele aparțin lui André Gide, fiindcă acesta își păstrează strînse legături cu o vastă operă de realizare artistică și laborator scriitoricesc și îi poate exprima de aproape adevărurile. De aceea sîntem bucuroși să putem discuta, în sfîrșit, formula unui roman pur deslușind-o din chiar cartea ce spune că o reprezintă. *Les Faux-Monnayeurs* întregește un postulat gidean și îl expune dincolo de considerații critice.

Romanul în înțelesul său elementar este numaidecît poveste. Fiecare pas pe care îl face dincolo de limitele acestea, înseamnă din punctul de vedere al genului o scădere, ori în ce parte s-ar îndrepta. Poezia și „teza", morala, filozofia și retoricul îl primejduiesc deopotrivă. Căci povestea este un element ce, cu atribute ireductibile și cu o existență desăvîrșit proprie, trăiește după legile ei precise, fără nici un punct de contact cu alte rosturi. Este un gen. Este o entitate artistică. Faptul că nici un roman aproape nu a izbutit să se creeze numai din aceste resurse speciale nu spune altceva decît că elemente străine de firea sa au izbutit să-l altereze. Nu mai puțin se impune, dincolo de aceste accidentale devieri — dacă vreți inerente imperfecții — ca o completă și ideală existență, ca un deziderat și ca o unitate de măsură, romanul pur. Adică romanul povestei pure : întîmplarea fără finalități, fără învățăminte, fără poezii, fără orice altă semnificație decît aceea a unor simple raporturi anecdotice. Necesități de superficială dramatizare au siluit însă puritatea acestor elemente specifice și, adăugînd valori străine, au creat — după diferite doze — înfățișările bastarde ale unui roman pasional, istoric, pastoral, naturalist, realist, romantic, care, fiecare în parte, au fost mai mult psihologie, morală, idilă, poezie, filozofie și istorie decît poveste. După atîtea veacuri de literatură, romanul pur așteaptă să fie scris cu respectarea legilor sale. Estetica genului își cerea puse în valoare elementele lui continuu ratate. Există într-o poveste o calitate de artă reieșind nu din

psihologia personajelor sau din maniera originală de a le lumina, nu din gradarea exterioară a efectelor sau din virtuţile stilului, ci din secretele legii, după care se desfăşoară evenimentele. Există o calitate ce ţine de logica interioară a relaţiilor epice, de ritmul singular al anecdotei. Interesează în primul rînd sau chiar exclusiv faptul, exclusiv obiectul. Un romancier bun expune, nu creează, povesteşte, nu discută. Fiindcă roman însemnează fapt. Acest unic element epic a fost lent transformat pînă la distrugere. Reabilitarea lui se impunea. Aventura a fost un început în acest sens. Faptul divers şi actul gratuit, cărora Gide le descoperă ignorate virtuţi, o urmează. Faptul divers şi actul gratuit — de cîte ori cuvintele sînt sinonime? —, aceste pure raporturi anecdotice posedă inefabile proprietăţi, aşa cum le posedă pe ale ei poezia.

Ţin de nelămurite legi lăuntrice şi există numai pentru cine le poate înţelege în adevărul lor neevident. Şi ca să ne facem înţeleşi exagerăm comparaţia pînă la capăt. După cum în versul lui Racine (celebrul „Le fils de Minos et de Pasiphaë"), independent de înţelesul logic al cuvintelor, se află — pentru puţine şi anumite urechi — o inefabilă valoare de artă, care însemnează tocmai pură poezie, tot astfel într-un fapt, independent de înţelesul logic al intrigii şi de datele psihologice ale personagiilor, se află, pentru puţini, o altă calitate, care ţinînd numai de mişcarea evenimentului este tocmai epică pură. Ar trebui să ne slujim de exemplul unui fapt — şi în Gide am găsi nenumărate — dar cruţîndu-ne spaţiul amintim cetitorului nostru sinuciderea lui Boris din *Faux-Monnayeurs,* actul gratuit din *Prométhé mal enchainé* şi cele trei fapte diverse însoţind interesanta *Lettre sur les faits-divers* (*N.R.F.*, no. 158, novembre 1926).

Romanul trebuie deci readus între marginile obiectului şi ale faptului — pentru că, după Gide, el nu a fost niciodată acolo — ci creat astfel. Ne reîntoarcem evident la formula *„romanului tranche de vie"* dar de astă dată întrebuinţăm consecvenţi termenul. Şi naturalismul şi realismul îl avuseseră în arta lor poetică, dar într-un sens impropriu. Faptul se falsifică acolo în chip de intrigă. Ori, de vreme ce romanul trebuia să păstreze autentic faptul şi să-l deslueşească în acea bucată de viaţă, care-i constituie obiectul, vor fi cu mult departe de firea lui acţiunea, gradaţia şi dez-

nodămîntul. Drumul către roman pur duce de la intrigă la anecdotă. Romanul, încetînd a mai fi psihologie, morală şi intrigă, rămîne doar poveste.

Iar pentru realizarea sa se cer desigur mijloace potrivite. Întrucît nu contează aici decît [numai] faptul, compoziţia unui roman pur însemnează clară expunere. Consideraţiile străine de raporturile sale epice sînt inutile şi împovărătoare. Povestea nu trebuie deformată pentru respectarea nici unei unităţi. Efortul scriitorului va fi s-o spună simplu şi sobru. Un romancier bun nu posedă stil, dar cunoaşte conştiincios gramatica. Cu atît mai artistică va fi simplitatea precisă a frazei, cu cît va izbuti să nu îndepărteze atenţia lectorului de la poveste sacrificîndu-şi elegantele de cuvînt şi imagine. Realizată trebuie să fie anecdota. Restul este povară.

Probabil acestea vor fi consideraţiile ce au precedat *Les Faux-Monnayeurs* şi într-astfel se vor fi înlănţuit argumentele ducînd spre formula romanului pur. Pentru cine ne-a urmărit atent de-a lungul observaţiilor acestui ciclu de foiletoane, părerea noastră este evidentă. Am semnalat drept un adevăr modern falimentul genurilor şi în special pe cel al genului epic şi am arătat cauzele serioase ce au determinat acest declin. Sînt pricini statornice existînd şi acum şi neţinînd de nici un accident. Ele rămîn mai departe cu aceleaşi urmări.

De aceea socotim că încercarea lui Gide de a realiza o specie epică pură acum, cînd puritatea genurilor se perimează ca o inutilă prejudecată, are puţini sorţi de izbîndă. Nu insistăm astăzi, dar ne mulţumim să facem încă o remarcă. În chiar elementele prime ale romanului pur există unul, care îl dezminte independent şi îl apropie considerabil de estetica panlirismului. Gide vede în actul gratuit cea mai deplină şi mai nudă izbutire epică. Este faptul nealterat de logica intrigii sau de prejudecata finalistă a deznodămîntului. Nu atîrnă de nimic, nu vrea nimic, nu cere nimic. Actul gratuit este indispensabil romancierului. Ori noi deslușim foarte lesne în acest act, exploatînd dincolo de orice soi de lege cunoscută, cu o misterioasă siguranţă şi cu o desăvîrşită libertate, patetismul unui dinamism interior. Pentru filozofie şi arta poetică a esteticii panlirice actul gratuit este o consecvenţă. Vine din nelămurite adîncimi, exprimă neştiute

nodămîntul. Drumul către roman pur duce de la intrigă la anecdotă. Romanul, încetînd a mai fi psihologie, morală şi intrigă, rămîne doar poveste.

Iar pentru realizarea sa se cer desigur mijloace potrivite. Întrucît nu contează aici decît [numai] faptul, compoziţia unui roman pur însemnează clară expunere. Consideraţiile străine de raporturile sale epice sînt inutile şi împovărătoare. Povestea nu trebuie deformată pentru respectarea nici unei unităţi. Efortul scriitorului va fi s-o spună simplu şi sobru. Un romancier bun nu posedă stil, dar cunoaşte conştiincios gramatica. Cu atît mai artistică va fi simplitatea precisă a frazei, cu cît va izbuti să nu îndepărteze atenţia lectorului de la poveste sacrificîndu-şi elegantele de cuvînt şi imagine. Realizată trebuie să fie anecdota. Restul este povară.

Probabil acestea vor fi consideraţiile ce au precedat *Les Faux-Monnayeurs* şi într-astfel se vor fi înlănţuit argumentele ducînd spre formula romanului pur. Pentru cine ne-a urmărit atent de-a lungul observaţiilor acestui ciclu de foiletoane, părerea noastră este evidentă. Am semnalat drept un adevăr modern falimentul genurilor şi în special pe cel al genului epic şi am arătat cauzele serioase ce au determinat acest declin. Sînt pricini statornice existînd şi acum şi neţinînd de nici un accident. Ele rămîn mai departe cu aceleaşi urmări.

De aceea socotim că încercarea lui Gide de a realiza o specie epică pură acum, cînd puritatea genurilor se perimează ca o inutilă prejudecată, are puţini sorţi de izbîndă. Nu insistăm astăzi, dar ne mulţumim să facem încă o remarcă. În chiar elementele prime ale romanului pur există unul, care îl dezminte independent şi îl apropie considerabil de estetica panlirismului. Gide vede în actul gratuit cea mai deplină şi mai nudă izbutire epică. Este faptul nealterat de logica intrigii sau de prejudecata finalistă a deznodămîntului. Nu atîrnă de nimic, nu vrea nimic, nu cere nimic. Actul gratuit este indispensabil romancierului. Ori noi deslușim foarte lesne în acest act, exploatînd dincolo de orice soi de lege cunoscută, cu o misterioasă siguranţă şi cu o desăvîrşită libertate, patetismul unui dinamism interior. Pentru filozofie şi arta poetică a esteticii panlirice actul gratuit este o consecvenţă. Vine din nelămurite adîncimi, exprimă neştiute

nevoi sufleteşti şi tălmăceşte în gest cine ştie ce taine ale inconştientului. Mai mult chiar. *Noi considerăm actul gratuit drept un ACTE MANQUÉ şi probabil că dacă l-am trata psihanalitic, lacătele misterelor sale ar ceda.* Desigur, nu facem aici decît o simplă sugestie, dar foarte îndreptăţită.

Înţelegeţi deci de ce tocmai atunci cînd Gide socotea a fi găsit o completă valoare epică, nu făcea altceva decît să stăruie în lupta împotriva genului? Ironia a vrut ca acolo unde el vedea începutul romanului să fie de fapt încă un semn al sfîrşitului lui.

Brăila, octombrie 1927

Cuvîntul, 2 noiembrie 1927

VI

MARCEL PROUST

Dar Proust? Obiecţia se impune necesar.

Am însemnat, slujindu-ne de atîtea exemple cîte nu îngăduia economia acestui şir de foiletoane, declinul epicului şi am arătat întrucît acest fenomen nu este decît o consecvenţă a unui total faliment al genurilor. Am constatat în realizările romanului modern apreciabile devieri de la elementele unei specii epice şi am subliniat, cu ajutorul unor consideraţii de istorie literară, necesitatea acestui fapt. Stăruind asupra transformărilor actuale ale romanului, le socoteam, din punctul de vedere al purităţii genurilor, semnele vădite ale unui declin.

Ei bine, nu dezminte Marcel Proust adevărul acestor consideraţii şi călcînd peste orice soi de teoretizare critică, nu afirmă opera lui existenţa sigură şi nezdruncinată a romanului? Dacă într-adevăr arta timpului se caracterizează prin ştergerea hotarelor dintre genuri şi prin întrepătrunderea lor, uneori pînă la nediferenţiere, cum ar fi fost posibilă realizarea acestei „epopei" moderne (scriem cuvîntul fiindcă a fost întrebuinţat, dar nu ne putem ascunde remuş-

carea pe care o încercăm repetînd o astfel de neînțelegere) și cum s-ar fi putut explica succesul formidabil al unei opere, ce este înainte de orice roman ?

Acestor obiecțiuni vom încerca să le răspundem și numai întrucît ele trebuiesc să ne lămurească mai deplin obiectul nostru principal, întru atît vom îndrăzni să vorbim despre Proust, slujindu-ne de spațiul unui foileton. Încercăm să-i raportăm opera la concluziile noastre, verificîndu-le sau nu. O cercetare mai atentă și cu rosturi mai largi ar însemna — în aceste pagini puține — o temeritate.

Din capul locului trebuie să stabilim un lucru. Existența romanului — trecută pe drumuri străine firii lui de altădată și purtînd influențele directe ale lirismului — nu poate fi contestată. Vorbind deci despre falimentul romanului ne gîndeam nu atît la dispariția sa, cît la transformările ce îl duc dincolo de sfera epicului. Romanul, poveste clădită după legi de gradație logică, cu intrigă numărînd cîteva momente motivate și înlănțuindu-se frumos spre un deznodămînt, piere.

Infirmă Proust acest adevăr ?

Benjamin Crémieux, fără să pună problema astfel — e surprinzător că un fenomen atît de evident pe cît este declinul genurilor nu a fost încă însemnat cu stăruință de vreun cercetător —, vede în *A la Recherche du temps perdu* o construcție de o perfectă unitate. Urmărește prin diversitatea acestei opere o aceeași linie și în cadrul său neobișnuit de larg bănuiește legături necesare unind personagiu cu personagiu, episod cu episod, volum cu volum, într-o singură și echilibrată carte. Afirmație care poate nu este altceva decît o greșeală voită.

Crémieux a fost cel dintîi care, răbdător și amănunțit, l-a descifrat pe Proust pentru lectorul mai puțin obișnuit cu subtilități și lungimi. El a știut că o astfel de operă, înainte de a fi criticată, trebuie recomandată și expusă elocvent. Lucru pe care îl face în *XX-e siècle* simplificînd, schematizînd și făcînd accesibil, cu jertfa unei întregi înțelegeri, romanul.

Probabil pentru ușurința lectorului și pentru încurajarea lui, Crémieux a desemnat — trecînd neatent peste nuanțe și subtilități — liniile prea drepte ale unei tehnice proustiene, ale unei concepții și filozofii. Este (și ne gîndim numai la

studiul din volumul citat) o introducere, o prefață, o îndrumare. Dar afirmația a prins. Și s-a repetat de către alții că *A la Recherche du temps perdu* — această frescă și acest mozaic, ce nu cunoaște altă unitate decît aceea a spiritului creatorului său — este o compoziție strînsă și ordonată, logică și unită, precum actele unei piese de teatru rezonabil. Nimic gratuit, nimic accidental, nimic neprevăzut nu taie echilibrul stabilit al operei. Ca și cum ar fi creată după un plan preconceput, acțiunea crește firesc, cadrul se lărgește la timp, personagiile intervin oportun, dispar de asemeni și totul se clădește precis, minuțios, sigur.

Numai repetarea acestei afirmații dovedește lesne cititorului — nu priceput, dar numai atent — lui Marcel Proust neadevărul ei. Desigur există argumente. Sînt exemple de reală virtuozitate în anunțarea unui personagiu ce va avea să apară cine știe după cîte sute de pagini, în gradarea unei acțiuni lăturalnice, — în legarea raporturilor dintre oameni, dar astfel nu se dovedește nimic. Coherențele acestea nu crează o unitate nici măcar în vreun fragment al operei. Iată aici cunoscutul *Un Amour de Swann*, despre care Edmond Jaloux crede că, repetînd cariera lui *René*, se va detașa din ansamblu formînd o carte deosebită mai tîrziu, nu se bucură de o unitate anecdotică și de o logică a faptului.

A la Recherche du temps perdu este scrisă doar după legile digresive ale memoriei și crește doar din frămîntările obscure ale visului. Principiul de viață al operei nu este convenționalul unei compoziții voite, ci proiectarea fără nici o deformare a unei existențe în ritmul cînd precipitat, cînd lent al aducerii-aminte. Povestea este chemată nu de necesități de echilibru, ci de salturi de gînd. Personagiile nu sînt introduse, se impun. Nu vin să îmbogățească o intrigă sau să grăbească un deznodămînt, ci se adaugă de cele mai multe ori în dauna proporțiilor unui eveniment — răspunzînd doar nevoilor lăuntrice ale creatorului.

În această operă, avîndu-și mobilul în pateticul unui dinamism interior, e cu neputință să se distingă respectarea vreunei legi de înlănțuire și gradare epică. Proust înseamnă depășirea obiectului și creația dincolo de imediatul raporturilor anecdotice. Cu un cuvînt pe care îl lămurisem în unul din primele foiletoane, *A la Recherche du temps perdu*

este cel dintîi şi cel mai valoros „roman liric", adică cea dintîi înfăţişare a unui roman pornit pe drumul adaptării în estetica modernă a panlirismului.

Nu ne ispiteşte o tablă de valori proustiene. Psihologia operei este cea mai accesibilă şi cea mai apropiată de bagatelizare. De aceea cumpătatul domn Paul Souday avea să aplaude pe „marele psiholog" Marcel Proust, iertîndu-l greu pe acelaşi artist şi de aceea Benjamin Crémieux, încercînd să-i uşureze abordarea, îi rezuma „sistemul". Dar dacă totuşi am înscrie aici esenţialele trăsături ale gîndirii lui, am găsi desigur toate postulatele acelei filozofii moderne, căreia Benda îi spunea patetică : bergsonism, freudism. Şi am sublinia deci încă o dată lirismul romanului proustian, dacă acelaşi lucru nu ar fi mai evident impus de fraza lui, nelămurită cît simţirea şi adevărată cît sîngele. Iar pentru aceste scurte însemnări nu cunoaştem o altă încheiere decît aceea a unei pagini, descifrată sîrguitor în căutarea accentului şi ritmului lăuntric al unei sensibilităţi ridicate asupra cuvîntului.

Cuvîntul, 30 noiembrie 1927

VII

ÎNTRE UNAMUNO ŞI PIRANDELLO

Cetitorul celor trei nuvele exemplare ale lui Miguel de Unamuno, pagini de strictă claritate, egale, simple şi închegate într-o înfăţişare de substanţial clasicism, închide cu nedumerire cartea tragediilor lui August Perez. Bătrînul spaniol abordează tinereşte (adverbul ţine să tălmăcească numai spiritul viu şi îndrăzneţ al scrisului, nu vreo bănuită strengărie a sa) probleme de psihologie modernă, reeditează drama multiplicităţii personalităţilor, adnotează observaţii freudiene şi urmăreşte într-un joc nesigur limitele precise dintre ficţiune şi realitate.

Subiectul este de multă vreme bun comun şi nu mai interesează pentru mistica şi metafizica lui decît liceenii. Pi-

randelismul este anticamera comodă, neexigentă și primitoare a ineditului psihanalitic.

Pentru o carte de literatură a încetat de mult să fie o calitate rămînînd numai un prag dificil condeiului care ocolește bagatelizarea. Nu ne interesează deci „problema" existenței eroului lui Unamuno, nu ne cîștigă metafizica ideii și nu ne tulbură stearpa lui frămîntare între două vieți. Dar — și mai ales ținînd seama de preocupările acestui ciclu de foiletoane, de la o vreme părăsit — ne oprește atenția tehnica romanului, chipul în care ideea a fost realizată, raporturile ei cu anecdota.

Problema — incontestabil dramatică și pitorească — a discontinuității personalității a tentat mult. Ne-am amintit lesne îndată ce am deschis romanul lui Unamuno (*Brouillard*, traducere franțuzească la Kra) cîteva cărți construite asemănător. Alegem dintre ele trei volume : *Mathias Pascal* de Pirandello, *Le monde désert* de Pierre Jean Jouve și *Omul descompus* de F. Aderca.

Iată dar patru romane din patru literaturi deosebite, speculînd anecdotic aceeași idee, exemplificînd-o cu patru tragedii și patru eroi. Drama este una. Prin ea însăși, neinteresantă pentru noi, ancorați aci drept lectori de roman numai. Dar urmărim realizarea epică a ideii, încercăm să aflăm întrucît dramatismul său a fost utilizat și convertit în poveste, căutăm să aflăm ce lucru anume diferențiază în fiecare carte punctul de plecare.

Este vorba să ne dăm seama cum o tragedie sufletească s-a realizat deosebit, fiind transpusă din concept în viață. De netăgăduit, clădirea unui astfel de roman avea de înfruntat greutatea considerabilă a trecerii de la amorful ideii la freamătul însuflețit și adevărat al actului. Scriitorul este în primejdie de a construi livresc o demonstrație, terorizat de gîndul inițial și făcut al tezei, sau în cel mai bun caz recurge la mijloace exterioare povestei, dacă nu chiar scrisului. Ne lămurim imediat cu exemplele alese înainte.

În romanul lui Pirandello greutatea este ocolită printr-o falsificare a problemei. Disocierea personalității nu este în drama lui Mathias Pascal, un adevăr intim și lăuntric, ci numai o situație penibilă, datorită unor stupide contingențe sociale. Observați că dedublarea eului rămîne acolo o mis-

tificare de stare civilă nu o reală împărțire a individului. Între Mathias Pascal și Adrian Mais sînt doar deosebiri de înregistrare polițienească, dincolo de care se identifică o aceeași existență egală cu sine însăși, logică, ordonată, consecventă. Este de mirare cum nu s-a observat că disocierea pirandellistă nu este o problemă sufletească, ci una socială și că — cel puțin în romane — ea se înfățișează sub un joc de confuzie, perfect străin de adevărul lăuntric al eroului. Întîia moarte a lui Pascal se petrece în afară de el, în registrele primăriei, în fastul înmormîntării unui străin, în doliul soției și în credința *greșită* a concetățenilor și nu în mintea lui, în inima lui, în viața lui. Dedublarea eroului valorează pentru spectator. În perspectivă problema este realizată. Dar din afară numai. Anecdota o simulează doar, fără s-o interiorizeze și fără s-o lege de necesități lăuntrice. Recunoaștem în dibăcia scriitorului, care a știut astfel să ignoreze o greutate, un succes dar și o ratare.

Drama pirandellistă se complică cu obscure chestiuni de sexualitate în romanul lui Pierre Jean Jouve, rămînînd totuși pivot central. De astă dată dificultățile sînt înfruntate. Jocul mobil al mai multor vieți, închise în același trup și în aceeași existență, nu se lasă tălmăcit într-o poveste gradată cu acțiune și intrigă. *Le Monde désert* este o carte dezordonată, greoaie, neclară.

Scriitorul nu se voiește spectator și dimpotrivă, se instalează în încăperile întortocheate ale inimii eroului său. Punct de plecare just. Nu mai puțin exigent. Identificîndu-se cu soarta eroului, pierde șirul evenimentelor. Nu povestește, declamă. Se mărturisește pe sine. Își strigă tragedia repetatelor sale decesuri și învieri într-o limbă chinuită și dezordonată. Numai că această confesie lirică nu convinge.

Destrămarea și recrearea sa interioară nu ne poate fi cunoscută decît numai în *fapt*. Ori P. J. Jouve încearcă s-o creeze în frază. Cuvintele se frîng, exclamațiile se precipită, propozițiile se încalecă.

Toată această învolburare a cuvîntului nu tălmăcește pe aceea a spiritului. Mijlocul de expresie este exterior și inoperant. Tragedia s-o fi petrecînd undeva, dincolo de paginile cărții, dar noi nu o vedem.

Cu atît mai puțin am izbuti s-o înțelegem în romanul d-lui Aderca. Descompunerea omului său încearcă să fie su-

gerată printr-un truc de paginație. Nu exagerăm. Într-adevăr, destrămarea eroului vrea să fie tălmăcită în succesiunea dezordonată a capitolelor. Se nesocotește cronologia faptelor și se fărămițează povestea arbitrar. Citești în capitolul întîi un episod, care — în timp — îi urmează celui de al doilea. Descompunerea încetează în clipa cînd — lector cumpănit — ordonezi paginile potrivit succesiunii lor epice, iar titlul cărții devine, prin acest simplu fapt, nejustificat.

Amintirea celor trei romane, pomenite mai sus, îi desemnează cărții lui Unamuno succesul. Pentru prima oară problema discontinuității sufletești este realizată epic. Încetează a mai fi o idee și se convertește în dramă. Fărîmițarea lăuntrică a lui August Perez nu este în *Brouillard* un postulat filozofic, pe care o anecdotă, o intrigă și un deznodămînt vor avea să-l dovedească. Romanul nu se încheagă după logica *problemei,* ci după necesitățile tainice ale faptului.

August Perez se descompune între imaginile a două iubite, oscilînd între două vieți, împărțindu-se între două pasiuni și desăvîrșindu-se într-o singură moarte, pînă la îndoiala verosimilității lui, pînă la nesiguranța exigenței lui. Ce demon îl frînge pe acest om în atîtea vieți cîte clipe are? Și ce diavol îi taie lui legăturile dintre ceasuri, așa încît să nu se recunoască pe sine de la o întîmplare la alta?

Unamuno izbutește să înfăptuiască concret, imediat și epic drama incertă a unei destrămări interioare fără să o falsifice. Povestea lui Mathias Pascal era mincinoasă și vremelnică. Deasupra ei rămînea adevărul neclintit al aceluiaș om, căruia o întîmplare ciudată îi dăruise două nume.

August Perez însă dimpotrivă — unic din punct de vedere social, trăiește în sinea lui de două ori și într-altfel. Moartea lui este reală, deși necertificată prin act de deces. Învierile lui sînt în paginile cărții inteligibile și necesare. Toată această descompunere crește și descrește în fapt, nu în cuvînt. În acest înțeles cartea lui Unamuno este prin excelență roman.

Stabilind aceste strînse relații dintre anecdotă și spirit, rămîne să considerăm tehnica romanului de care ne ocupăm, să subliniem liniile prin care Unamuno se integrează observațiilor noastre de pînă acum.

Cuvîntul, 2 martie 1928

VIII

UNAMUNO

Lui Lope de Vega, mi se pare, i s-a întîmplat o dată istoria următoare. Un tînăr l-a rugat să-i citească și să-și spună părerea lui asupra unei poezii noi. Maestrul încremeni în fața hîrtiei arătate. Erau 14 versuri orînduite obișnuit în strofă de sonet, cu rime îmbrățișate potrivit legilor neclintite ale genului, dar cu un număr neobișnuit de silabe. Bătrînul numără și se încruntă. — Optsprezece silabe ? Ce este asta ? Un sonet ?

— Nu. Un sinet.

Desigur Unamuno nu a vrut să uite întîmplarea confratelui său decedat, atunci cînd el însuși — pornit să scrie un roman — s-a surprins escaladînd regulele genului. Om de ordine însă, a preferat să treacă drept inventatorul unui nou chip de poveste, decît răzvrătitorul celui vechi. „Cartea mea — protestează Don Miguel — nu este un roman".

— Atunci, desigur o nuvelă, maestre.

— Nu, nici atît măcar. E o *novelă*.

Acest mare european, care la vîrsta academică a pensiilor și prestigiilor naționale rămîne prezent, muncitor și tînăr, între preocupările celor mai tineri dintre noi, își îngăduie, iată, să întărîte înțelegerea înceată dar sigură a profesorilor de literatură. Dacă am regretat vreodată că obiectul precis al însemnărilor noastre de aici ne-a împiedicat să deschidem paranteze unor adnotări accidentale, desigur că niciodată părerea de rău nu ne-a fost mai mare decît acum. S-ar cuveni să spunem cît ne emoționează și ne cucerește această inteligență clară și vie a lui Don Miguel de Unamuno, cît ne îmbărbătează prin spiritul ei civilizat și omenesc. Cele cîteva pagini ale foiletonului nu ne iartă însă. Reținem economi, sensul povestei, cu care am început. Unamuno confirmă încă o dată, în istoria actuală a romanului, o eliberare și o iscodire dincolo de tirania definițiilor. *Novela* este mai puțin decît o invenție și mai mult decît o glumă. Este doar în literatura spaniolă expresia unui fapt, care nu întîmplător și nu independent se petrece dincoace

de Pirinei în literaturi deosebite. Clasica luciditate a profesorului de la Salamanca nu avea nevoie şi nu avea putinţa de a forţa porţile unei glorii inutile prin strengării. Ineditul tragediilor lui August Perez, pasionanta dezordine a cărţii, aventurile şi salturile acestui destin nu au fost căutate, ci s-au impus condeiului, care încerca să povestească — să realizeze deci şi în afară — o tragedie lăuntrică. Această ţinută complicată, întortocheată şi diversă a cărţii s-a găsit predestinată între cele două lame subţiri ale peniţei, care pornea să desluşească o lume de vis. S-a impus tehnic romancierului Unamuno. Era singurul fel prin care „nenorocirile" personale, incerte şi obscure ale eroului său luau o înfăţişare tangibilă, fără să-şi piardă adevărul lor. O intrigă coherentă şi un deznodămînt dozat ar fi transformat această dramă sufletească într-o problemă. Sau dacă ar fi realizat-o epic, i-ar fi falşificat logica sa interioară. (Amintim aici observaţiile făcute într-un foileton trecut, asupra lui Pirandello.)

Aşadar, dacă într-adevăr construcţia romanului, de care ne ocupăm, nesocoteşte tipare şi calcă tradiţii, nu trebuie să bănuim în acest fapt un semn de răzvrătire, ci de supunere. Supunerea necesităţilor subiectului său, acceptarea unei libertăţi a scrisului şi nu căutarea ei cu tot dinadinsul. Povestea lui August Perez nu putea fi scrisă altfel decît cum a fost. De aceea *novela* nu este o invenţie a lui Unamuno, ci o consecvenţă a romanului, o necesitate a preocupărilor sale actuale, un răspuns dat esteticii timpului. Ba chiar în afară de termen, ni se pare că *novela,* ca nou tip de roman, îi aparţine tot atît lui Unamuno, cît oricărui autentic creator de poveste modernă. Dar pentru lămurirea acestei afirmaţii vom încerca să schiţăm liniile genului *novelesc.* Ingrată sarcină, aceea de a stabili regulile unui gen distrugător de reguli. O vom îndeplini însă arătînd în ce chip se înfăţişează tehnic novela descompunerilor lui August Perez. E o carte ce nu se lasă rezumată. E curios cum o carte de atîta neobosită mişcare este lipsită de o acţiune, în sensul elementar al cuvîntului. Căci nu se poate socoti drept intrigă povestea simplă ce îi slujeşte de pretext. Pentru o intrigă este necesară o succesiune de momente, care să se condiţioneze între ele, să se provoace şi să sporească viaţa unui erou în circumstanţe deosebite şi progresive. Patru întîmplări independente una de alta nu fac o acţiune şi nu justifică un deznodămînt,

pentru că se găsesc la absolut același nivel mulțumită unui amănunt comun. Ori *Brouillard* este tocmai aceasta, o întrunire în paginile aceleiași cărți a cîtorva momente din viața lui August Perez, care se succed în timp arbitrar pentru spectacolul din afară. Cine se apropie însă mai atent de tîlcul cărții bagă de seamă că aceste cîteva momente jalonează o foarte nobilă dramă lăuntrică. Novela elimină acțiunea dar valorifică actul, acest alfabet exterior al marilor evenimente dinlăuntru. Și este semnificativ că acestui act novelesc îi putem spune, fără a-i știrbi absolut nimic din înțelesul său, deopotrivă act pur, sau dacă vreți, act gratuit. Lucru care apropie estetica novelei de aceea a lui Gide, acest restaurator ratat al genului exclusiv epic (fiindcă noi continuăm a vedea în *Les Faux-Monnayeurs* o admirabilă negare a purităților de gen).

Se pare că Unamuno prețuiește *faptul*, pentru farmecul lui straniu și propriu, cel puțin tot atît de mult cît și scriitorul acelei *Lettre sur les faits divers*, pe care am mai citat-o aici o dată. Ca și romanul lui Gide, *novela* sa cuprinde cîteva episoade perfect străine de linia anecdotică a cărții, povești ce pot fi luate de acolo fără a i se rupe înțelesul, dar care alcătuiesc un soi de divertismente, lărgindu-i cadrul. Una dintre ele, cel puțin, este o capodoperă. Moartea lui Don Alvarez de Castro, întîmplare chinuitor de stranie și omenească ne rămîne în amintire lîngă aceea a sinuciderii copilului Boris, în romanul lui Gide, și ne tulbură ca un lucru neînțeles și misterios. Ni se pare că trăsătura esențială a inteligenței lui Unamuno se cheamă umor (în înțelesul pe care studiul lui despre Cervantes trebuie că-l dă) și că acel burlesc sfîrșit al lui Alvarez îi este cel mai limpede exemplu. Oricum însă, în paginile romanului nu are alt rost decît acela de a sublinia cultul novelei pentru *act*, dar dușmănia sa pentru acțiune. Element capital al artei sale poetice și repetat de cîteva ori. Bunăoară.

— A face... a face. Bah! iată-te devenind un personagiu de dramă sau de roman. Mulțumește-te a fi unul din novelă. A face... a face. Ți se pare deci că facem puțin lucru, vorbind astfel? E mania acțiunii, pantomima. Se spune că se petrec multe lucruri într-o dramă, cînd actorii pot face multe gesturi, pași mari, dueluri, salturi... pantomimă! toate astea, pantomimă! Ei vorbesc prea mult? ca și cum a vorbi

nu însemnează a face. La început era cuvîntul şi prin cuvînt totul s-a făcut. Dacă acum, de exemplu, vreun novelist, ascuns aici în dosul dulapului, ar stenografia tot ce vorbim şi ar publica, e posibil ca cetitorii să spună că nu se petrece nimic, şi totuşi...

— Oh, dacă ar putea să privească în forul meu interior, Victor, te asigur că nu ar mai spune-o !

— For interior ! al cui for interior ? al tău ? al meu ? Sufletului unui personagiu de dramă, de nuvelă, de novelă nu are alt lăuntric, decît acela pe care i-l dă cetitorul.

Desigur, nu citäm acest fragment pentru vreo presupusă filozofie pirandellistă a sa (mi se pare a fi dovedit suficient în foiletonul trecut deosebirile hotărîte ale lui Unamuno), ci pentru această schiţă de artă poetică, pe care o indică. *Brouillard* ne-a înmulţit argumentele consideraţiilor noastre de pînă acum şi le-a justificat. Ne ferim desigur să insistăm, pentru că ar trebui să-i presupunem cetitorului nostru o memorie specială şi o atenţie insistentă pentru unele observaţii publicate cu luni înainte. La o eventuală republicare a acestor note, o vom face desigur. Astăzi sîntem mulţumiţi a fi stăruit asupra unui roman, care ne înfăţişează perspectiva unei literaturi spaniole şi ne obligă să trecem mai departe în aflarea ei.

Cuvîntul, 8 martie 1928

JURNAL PROUSTIAN — TRATAT ASUPRA ARTEI ROMANULUI

CETIND PE MARCEL PROUST

POPAS

Mă ispiteşte un jurnal de experienţe scriitoriceşti, însemnînd nu momentele creării unei opere, ci etapele înţelegerii sale. Închipuiţi-vă *Journal des Faux-Monnayeurs* refăcut dintr-un punct de vedere opus lui Gide, subliniind de cealaltă parte a romanului, cu ochii nefamiliarizaţi ai unui prim cetitor, descoperirile evenimentelor, logica lor, nebănuitul lor sens. Însemnările ar fi agitate cît o acţiune şi peisagiul romanului şi-ar schimba cu fiecare pagină liniile. Poate că pentru cartea lui Gide, încercarea ar fi mai puţin preţioasă, cele cinci sute de pagini ale sale neavînd nevoie de unealta răbdătoare a unor cercetări de amănunt. Gîndiţi-vă însă la această imensă ţară a *Căutării timpului pierdut,* în acelaşi timp dezlînată şi compactă, enormă şi amănunţită, vie şi stearpă. Este în literatură călătoria cea mai exigentă şi mai neîndurată. Nu îşi lasă ocolite nici una din căi, nu iartă nici o neatenţie, nu îngăduie decît — pentru toţi drumeţii şi pentru toate capetele — un singur itinerariu. Care lector dornic de uşurinţă a scornit prejudecata — valabilă la noi pentru o seamă de literatori — că Proust îşi ajunge şi ne ajunge în două volume ? Afirmaţia e ridicolă cînd departe, în inima acestei lumi crescută din amintire, cineva se opreşte nedumerit încă, dornic încă şi aşteptînd răsturnări de existenţe, ce pot izbucni la depărtare de o pagină sau de cinci volume. Lectura lui Proust are ceva din mobilitatea vie a unui neuitat drum de pe valea Prahovei. Şi însemna aici — pe aceste pagini de popas între *A l'Ombre des jeunes filles en fleurs* şi *Sodome et Gomorrhe* — amintirea.

Drumul se îngustează de la Buşteni la Predeal, uniform, strîns de o parte şi de alta între stîncile aspre ale aceloraşi

Bucegi. Nici peisagiul nu își schimbă lărgimea, nici albastrul nu este mai albastru peste același verde. Treizeci de kilometri însemnați uneori cu piatră albă și cu alte cifre. De ce ? Calea este doar la fel pînă departe. La mijlocul Predealului, trecînd pe lîngă o casă mare cu cărămizi roșii, drumul coteşte. Un pas : valea Timișului. Un singur pas și o altă lume. O singură cotitură și o altă țară. În apropierea nebănuită a unei clipe numai, iată se sfîrșesc liniile unui pămînt și începe, cu alte dimensiuni, cu alt cer, cu altă presiune atmosferică, un ținut neștiut. Descumpănit, cauți o linie unind două țări. Întorci capul. Împărțit egal peste una și peste cealaltă, Omul este la fel, așa cum l-ai lăsat. Emoția aceasta de instabilitate geografică, de disociere și regrupare imediată, de salt peste viduri, am încercat-o de la cele dintîi pagini și de la cea dintîi întîlnire în scrisul lui Marcel Proust. Este o fărămițare și o recreare intimă, simțită în jocul cuvintelor și al parantezelor cu toată amănunțimea lor vie. Gîndul trece dintr-o digresiune, ca un drum îngustîndu-se printr-un alt peisagiu, ca o apă grăbită printr-o altă albie. Dacă nu ar fi decît această unică mobilitate de frază și încă cum i s-ar părea cuiva suficient cadrul, prea supus unor legi de compoziție, al unui singur volum ? Dacă ne-am dispensa chiar de cunoștința anecdotei și de urmărirea celei mai bogate dintre vieți, cum am răbda — ascunse nouă — dorurile totdeauna altele ale acestui condei de artist și poet ?

Nu cred într-un snobism și într-o modă proustiană. Dincolo de o lectură de cinci sute de pagini, nici un snobism literar nu rezistă. De dragul unei discuții amuzante de salon, cineva poate face sacrificiul lecturii unei cărți drăguțe, agreabile și revoltătoare. Niciodată însă respirația nu îi va fi suficient antrenată pentru acest drum lung și uneori anevoios al *Căutării timpului pierdut*. Proust se refuză răsfoirilor grăbite și descurajează încercările de agrement literar. Expedițiile critice cad de la cele dintîi pagini și își scuză ratarea cu un spirit. Să recunoaștem, este necesară o anumită prospețime a ochilor și a minții, adăugate unei adevărate pasiuni a cărții, pentru ca cineva să-și desluşească cu răbdare tainele acestei opere, complicată și întinsă cît un univers. De altfel mă interesează puțin insuccesele cititorului binevoitor, care sucombă după primele douăzeci de pagini. Chiar atunci cînd el se cheamă André Germaine. De obicei, simțind vag prezența

unui spirit real, inteligența cetitorului — învinsă și scuzată printr-o glumă — încearcă tîrziu o revenire. De cîteva ori au fost oameni care s-au rușinat cuviincios în fața primelor aprecieri grăbite, inutile și neinteligente. Ceea ce dovedește că abordarea *Timpului pierdut* trebuiește pregătită încet și insuccesul unei interpretări se cuvine să fie primit cu resemnare. Dibuirile nu sînt puține pînă cîștigi, într-o mînă fermă, busola indicînd între incoherențe, lumini și obscurități, calea dreptei înțelegeri.

Mă opresc de aceea după a doua lectură a primelor patru volume. Memorez evenimentele, rînduiesc — siluind dezordinea și lipsa lor de coherență — faptele într-un șir continuu, leg prin punți, ridicate deasupra parantezelor, eroii și povestea. Atît ? Nu. A rămas altceva, care nu se lasă rezumat și ținut minte după normele știute ale romanului de totdeauna. Este chiar structura intimă a anecdotei, lipsa de limite precise ale cadrului. Este ceea ce numeam altă dată — încercînd să schițez o artă poetică a romanului modern — depășirea raporturilor epice, relația lirică și nemijlocită dintre creator și obiect. Îndată ce am ajuns în cetirea lui Marcel Proust la locul unde mă opresc astăzi, am însemnat într-un foileton [v. vol. de față...] impresia de a fi găsit o complectă verificare a considerațiilor despre roman. Obiecțiile au fost multe. Le-am răspuns încercînd o nouă lectură și o nouă verificare. Nu șterg nimic din ce am scris atunci. Afirmam existența unui nou tip de roman (căruia impropriu, dar justificat, îi spuneam liric) și vedeam în *Căutarea timpului pierdut* o confirmare a sa ; cea mai izbutită, cea mai realizată. Prețuiesc în Proust simplificarea tuturor dibuirilor, prin care, de la naturaliști și pînă astăzi, romanul și-a căutat un alt chip. Și mi se pare că dacă aș izbuti să privesc cu ochii unui profesor de literatură din anul 2000, nu aș distinge în istoria genului de la Balzac la Proust nici o altă etapă. *Căutarea timpului pierdut* însemnează, în evoluția lui, constituirea unui tip de roman, avîndu-și condiții proprii de existență și trăsături noi. De ce s-ar încerca atunci — siluindu-i adevărata înțelegere — de dragul unei purități de gen să fie priceput după legi străine de el ? Afirmînd în Proust un salt dincolo de hotarele epicului, am primit obiecții îndîrjite întru apărarea lui. Inutile, întrucît afirmația era și un elogiu, dar necesare întrucît rămînea de stabilit și adevărul și proporțiile

ei. Stăruința obiecțiilor nu ne îndreptățește însă, înainte de a fi sfîrșit lectura întregii opere, o siguranță. Interpretările sînt prea deosebite și exemplele neînțelegerilor prea dese. Aștept. Enormă, complicată, severă și (după ce va fi deslușită) apropiată, limpede, intimă, rămîne încă necititā cea mai mare parte a operei. Vor fi descoperiri, emoții, nedumeriri, întoarceri. Vor fi poate confirmări, poate dezmințiri. Dar cu siguranță și înaintea oricărui alt lucru, va fi o mare lecție, de care o eventuală carieră scriitoricească se va învrednici, ținînd-o minte.

Mă gîndesc ce util și inedit lucru ar face cetitorul care și-ar însemna într-un jurnal etapele cuceririi acestei țări a *Timpului pierdut*. Ar fi nu numai paginile emoționante ale unor vieți descoperite în neobosita lor frămîntare, ar fi un alt roman. Și ar fi mai ales desemnul atent al liniilor din care s-a construit romanul, schema lui nefalșificată, dezordinea vie, din care a crescut ca o existență, nu ca o carte. Îi trebuiește celui hotărît pentru o astfel de neînchipuit de folositoare muncă, un cap tînăr și o inteligență neuzată, o pasiune de cetitor și un devotament de om harnic. Este de scris o carte, care să fie în același timp critică, autobiografie și poveste. Eu aș numi acest jurnal al *Căutării timpului pierdut* astfel : *Tratat asupra artei romanului*. Și poate nu greșesc, crezînd că o astfel de lămurire trebuie să vină nu din laboratoarele prea personale și complicate ale meșteșugarului scriitor, ci dinspre înțelegerea lipsită de prejudecți profesionale a unui cetitor.

Tălmăcite zi de zi, trăite cu surpriza și via lor bogăție, legate între ele de atenția buimăcită, surprinsă și cîștigată a lectorului, cărțile lui Marcel Proust s-ar simplifica alegîndu-se din experiențele acelui jurnal buna lor înțelegere. Este o muncă cu care bucuros s-ar fi învrednicit scriitorul acestor rînduri, convins și de utilitatea și de meritul ei. Numai că lucrul ar fi trebuit început de la prima deschidere a primei cărți de Proust. Dacă un condei tînăr, înțelegînd însemnătatea planului de mai sus, s-ar hotărî să-l îndeplinească, acest popas între două cărți se va bucura a fi însemnat un început.

Cuvîntul, 4 februarie 1928

Afirmînd — cu suficiente exemple în ceea ce privește romanul franțuzesc contimporan — un faliment al anecdotei ca mod artistic, nu bănuiam atîtea obiecții cîte mi s-au adus. Scriitori, pe care îi socoteam necesar identificați cu o estetică panlirică, mi-au mărturisit credința lor într-o valoare a unui epic dens și substanțial. Cînd am recunoscut în Marcel Proust exemplul cel mai de seamă al concluziilor știute, obiecțiile primite s-au îndîrjit. Cineva a încercat să ne impună ca o evidență apropierea Proust-Stendhal, aplaudînd în amîndoi o aceeași realizare epică, o valorificare a povestei. Altcineva își apăra într-o scrisoare pasiunea literară, rezumînd parcă obiecțiile tuturor. Hotărît să aștept datele întregii lecturi, mă feresc — și într-un foileton trecut am arătat de ce — să stărui. Dar mă înlesnesc transcriind acum pasagii din scrisoarea pomenită și însemnînd aci răspunsurile imediate.

„Nu-ți iert însă că te-ai grăbit să vorbești despre Proust. Îi păstrez pînă acum entuziasmul cel mai bogat. Și am regretat pentru d-ta că aceste necesități logice ți l-au pus în cale. De ce nu l-ai uitat, cum l-ai uitat pe Kipling ? Aș fi ignorat că *A la Recherche du temps perdu* nu e un roman compus. Îl memorez în straturi cum nu se poate mai perfect rînduite ; mi-l aduc aminte în ritmul matematic al unei fugi, desigur fără să exclud surprizele și libertatea inerentă unei facultăți omenești. Ba, în ce pare mai contiguu și spontan, nu izbutesc să fac abstracție de plăcerea ce ți-o dă compoziția, semnificativul. Dacă în aparițiile distanțate și aparent neregulate ale Domnișoarei de Stermaria cineva poate vedea hazardul asociațiilor de idei, ori, cum spui d-ta, ritmul memoriei, eu mă bucur ca de conștiința și semnificativul unui lait-motiv care, după voia lui Proust, ascultînd de legi estetice, îmi amintește în cursul povestei Albertinei fatalitatea circumstanței, relativul motivelor și cîte dispoziția mea sufletească mai poate găsi. Știu că d-ta cunoști cartea lui L. P. Quint, care mie îmi e încă necunoscută și sînt surprins că judicioasa critică a lui Crémieux ai înțeles-o drept cursă pentru fricoșii de volume multe și Baedeker pentru anglosaxoni în excursii literare. Oare primul îl dezminte așa cum

nu a făcut-o nici Gabory, nici Jaloux, poate nici Souday ? Şi, în sfîrşit, dacă ultimul suferă glumele de prost gust ale lui Vautel pentru că-l admiră pe Proust (Vautel plînge că amicul de la *Temps* suferă de prousta[sic]tă), eu cunosc mulţi care se pasionează pentru epicul unei plimbări a Doamnei Odette Swann în Bois şi al aventurii surprinzătoare ce suferă destinul modern al Gilbertei. Gilberte Swann-G. S. de Forcheville — Marchiză de Saint-Loup (perplexitate !) — Ducesă de Guermantes. Cum să numeşti reacţiunea cetitorului, aflînd că Gilberte, care mititică şi ruşinată făcea «du côté de Méséglise» semne indecente micului Marcel, a ajuns să poarte titlul şi graţia jinduită ?"

Iată reeditată, cu o foarte aleasă patimă de cetitor, problema îndelung şi inutil dezbătută a compoziţiei romanului proustian. Nici unuia dintre comentatorii acestuia nu i-a scăpat. Este *Căutarea timpului pierdut* o operă clădită pe măsura echilibrului, a unui plan sau numai desfăşurarea dezordonată a unei amintiri, ce se spune pe sine în toată libertatea şi spontaneitatea sa ? Impresia pe care am avut-o de la cea dintîi lectură a fost aceea a unei lumi crescute peste legi de coherenţă şi logică epică. O ţară făcută de un Dumnezeu, care şi-a pierdut simţul prevederii şi logica predestinată a creaţiei. Peisajul se repetă, se frînge, se rătăceşte şi regăsit la depărtare de kilometri, continuă o linie uitată. Numai astfel înţelegeam dezlînarea anecdotei, lungimile parantezelor, lipsa unui pitoresc al situaţiilor palpitante. Nu vedeam nicăieri semnul studiului şi al retuşărilor. Memoria lui Proust — anormală şi enormă — nu îşi impunea nici o îngrădire pentru satisfacerea nici unui efort de gradaţie şi echilibru. Se desfăşoară într-un joc de absolută spontaneitate.

Dar existenţa unei compoziţii proustiene este totuşi susţinută în mod curent. Marcel Proust însuşi o afirma, mîniat de cîte ori se îndrăznea argumentarea celeilalte păreri. Ori mărturia sa este legitim pusă la îndoială. Elementară precauţie în literatură şi drept penal. Compoziţie — remarca de curînd Edmond Jaloux — nu se cheamă soluţionarea unor raporturi anecdotice, ci păstrarea unui echilibru între poveste şi proporţie. Că romanul lui Proust are un deznodămînt, neîndoios, dar pentru justificarea sa cunosc nenumărate episoade perfect inutile. Dacă vreun profesor maniac ar încerca să ordoneze, după sfintele legi ale manualelor sale *Căutarea*

timpului pierdut, ar trebui să rezume bunăoară acel neuitat volum de poezie și viață, care se cheamă „Plaja de la Balbec", la paginile întîlnirii lui Marcel cu Albertine. Căci pentru necesitățile imediate ale anecdotei restul este povară. Încerce cineva să urmărească povestea eroului în toate volumele operei și să o simplifice dincolo de toate episoadele — din punct de vedere anecdotic inutile. Gîndul nu mai este o monstruozitate. Cu datele pe care le avem pînă acum, romanul lui Proust ni se înfățișează într-o dezordine depărtată de compoziție, pe cît de apropiată de viață.

Problema mă interesează într-un chip deosebit. Recunoscîndu-se că punctul de plecare al *Căutării timpului pierdut* este, nu o socoteală dinainte știută, ci resorturile ignorate ale unei facultăți subiective, termenul *roman liric* devine inteligibil. Cuvîntul exprimă factorul personal și cu desăvîrșire intim, din jocurile căruia se construiește romanul. Unghiul dintre creator și obiect este imperceptibil. *Roman liric,* nu pentru că — aproape autobiografic — utilizează un material personal, ci pentru că punctul de vedere al creatorului e lăuntric. Principiul de viață al operei este subiectiv. Povestea se clădește nu în virtutea necesităților sale epice și nu pentru dezvoltarea unei intrigi. Dintr-o senzație nelămurită crește un episod. Un gest reflex crează un personagiu. Cadrul romanului își adoptă elasticitatea asociațiilor de idei. Arbitrariul construcției sale este întru atît de evident, încît, negat fiind, nu poate fi înlocuit decît cu transparente sinonime. Observați în pasagiul citat din scrisoarea amintită termeni de înșelătoare neprecizie. „Ritmul matematic al unei fugi", „laitmotivul aparițiilor unui personagiu", „relativul motivelor", „dispoziția sufletească", toate acestea nu tălmăcesc dezordinea lirică (întrucît subiectivă) a memoriei ?

Această grupare a episodului și a personagiului după voia unei mobilități interioare e trăsătura, care diferențiază romanul proustian de tot ce s-a scris pînă la el și rezumă — mi se pare — una din calitățile prozei moderne. În acest sens numai, Proust este un poet. Lirismul său se cheamă — cum spuneam cu alt prilej — „nevoia de a distinge în raporturile epice o frămîntare și în anecdotă o emoție, de a însemna cu egală atenție cel puțin într-o întîmplare un salt sufletesc".

Afirmația aceasta nu neagă în nici un fel calitățile precise de povestitor și creator de oameni ale lui Marcel Proust. Mă urmărește încă imaginea Odettei Swann — amănunțită eleganță de veche primăvară franțuzească, pășind prețios printr-un Bois de Boulogne sever și grațios, cu rochii albe, pălării enorme, saluturi ceremonioase și neobservate surîsuri. Tabloul își depășește rama cu un autentic freamăt de viață și tinerețe, crescînd din litere ca dintr-un glas. Iar existența Albertinei mi se face așteptată cu o pasiune dramatică.

Este aici o dezmințire a celor scrise înainte ?

Cuvîntul, 23 februarie 1928

CRONICARUL MARCEL PROUST

Cînd conducătorului *Universului literar* — hotărît să-l prezinte pe Marcel Proust cetitorilor — i-am propus să însoțesc aceste scurte însemnări de informație critică cu un fragment din opera acestui întîi și mare romancier modern, mărturisesc, alegerea mi-a fost grea și teama de asemeni. Lectură dificilă, Proust este un nume vag știut, care descurajează de la cele dintîi pagini și nu se lasă cucerit decît cu jertfă de timp și atenție. Se înțelege lesne de ce țineam, ca întîia (dacă memoria nu ne înșeală) traducere românească a sa să fie în mîinile celor cincisprezece mii de cetitori ai acestei reviste ca un îndemn pentru o carte și o dezmințire a unei prejudecăți. Voiam să înfățișăm în trei pagini un Proust sintetic indicat cu cele mai personale trăsături ale scrisului și colorat de marele său dar de creator de oameni și poveste.

Avem nemodestia de a crede că am avut mînă bună și că alegerea noastră este fericită. Publicînd un fragment mult prea scurt pentru imensul roman al *Căutării timpului pierdut*, nici n-am fi izbutit să-l facem înțeles pe Marcel Proust în diversitatea geniului său și nici n-am fi dat cetitorului, așa cum voiam pentru a-l cîștiga, o bucată încheiată. Dimpotrivă, cele două cronici publicate în numărul de față închid în împlinita lor perfecție de gen, absolut toate calitățile scrisului proustian și îi rezumă parcă romancierului cariera.

Desigur nedesluşite încă, dar bogate şi certe, sînt în acele pagini de cronică mondenă prevestirile romanului ce avea să apară mai tîrziu şi semnele ineditului său. Scrise în tinereţe (1900—1902), ele înfăţişează prima treaptă a unei conştiinţe artistice şi sînt pentru bogata literatură critică publicată despre Proust de o neînchipuită valoare.

Cine este obişnuit cu fraza complicată şi grea de povestire a lui Balzac, cu înceata sa mişcare de baladă şi amintire, cu digresiunile nesfîrşite ale unui povestitor, care fără să-şi piardă şirul, este ispitit de accidente va fi surprins de începutul primei cronici. Nu este în acea nesfîrşită frază de genială bogăţie acelaşi condei, care a scris tragediile vărului Pons ? Ai o clipă de spaimă. La depărtare de ani să fi înviat spiritul lui Balzac, pentru ca să cîrmuiască el mîna unui străin, la fel ca pe a lui altădată ? Este în acea pastişă o uimitoare identitate cu originalul. Remarcăm lucrul fiindcă dovedeşte intima cunoaştere a limbii franţuzeşti, desăvîrşita înţelegere a spiritului ei, pe care Proust l-a posedat amănunţit şi talmudic. Nu este în pastişa lui nota uşoară a caricaturizării, îndemînarea agreabilă de a prinde dintr-un scriitor o trăsătură, cu ajutorul căreia, exagerînd-o, să-l recreezi glumeţ. Ci cu adevărat o copie autentică a unui aceluiaş scris, o egală valorificare a unui aceluiaş talent. Şi că această virtute de mimetism scriitoricesc nu este decît o admirabilă cunoaştere a limbii, o dovedeşte faptul că — deşi voit identificat cu scrisul a zece mari creatori de frază personală —, Proust ştie să scrie cu o peniţă proprie şi perfect diferenţiată.

Trecerea se observă evident în paginile scrise pentru salonul pictoriţei Madeleine Lemaire. De la Balzac la Proust este o schimbare ca de la un univers la alt univers. S-a spus că sînt scriitori care nu au talent decît de la o sută de pagini mai departe. Balzac este unul. Proust săvîrşeşte această rară minune de a scrie cu geniu o pagină şi o mie de pagini. Unui romancier — fiindcă romanul se cheamă ansamblu şi poate depăşi amănuntul — nu îi este indispensabil stilul. Poate că dimpotrivă îi este o piedică. Dar Proust o converteşte în mare şi înaltă calitate. Fraza aceasta greoaie, complicată ca un ţinut muntos, are frumuseţi de amănunt şi cochetării de adjectiv. La ce slujeşte un *Edelweiss* într-un munte ? Există acolo ca o generozitate tăinuită. Tîrziu, tre-

cătorul care îşi va fi uimit ochii cu proporţiile de imensitate ale pietrei, va găsi floarea asta albă sau nu o va găsi. Dar nu înduioşează viaţa ei ca o mică graţie a rîpelor şi a uriaşului ? O imagine sau un adjectiv se pierd în ansamblul enorm al operei lui Proust, dar existenţa lor are un sens şi o valoare. Scriitorul acestor rînduri n-a cunoscut mai mare emoţie de cetitor decît atunci cînd, obligat să traducă din Proust, se oprea în intima taină a frazei, cîntărind-o şi înţelegînd-o în farmecul ei, insuficient iubit la întîia cetire. Cu acest autentic dar al cuvîntului cineva ar putea să scrie poezie. S-a întîmplat însă ca de astă dată poetul să fi fost depăşit de povestitor. Cuvîntul e dacă nu impropriu, sărac. Fiindcă nu vorbim despre cineva care a povestit o existenţă, ci a creat vieţi. Lucrul se vede chiar din puţinele pagini publicate de noi în traducere. O cronică mondenă în care trăiesc aşa de veridici şi apropiaţi cel puţin cinci figuri este un mic roman. Brodaţi intrigă în jurul căreia personagiile acestea vii să se grupeze şi iată o carte coherentă. Fiindcă într-adevăr oamenii cronicii acesteia trăiesc, se înalţă peste pagini cu o siguranţă epică, păşesc realizaţi cu desvîrşire. Nu aveţi senzaţia pe care salonul glorios, snob, aristocrat şi decorativ v-ar da-o, dacă într-adevăr din întîmplare i-aţi deschide uşa ? Cronicarul a creat decorul cu o precizie dramatică, cu o amănunţime şi grijă de regizor, desemnîndu-l cu linii dese şi culori. V-aş cere să uitaţi o clipă valoarea de artă a tabloului, pentru ca să-i admiraţi valoarea de document psihologic şi social, dar ştiu bine că o astfel de uitare nu este posibilă. Este o precizie de cronicar adevărat acolo, dar în acelaşi timp, şi mai cu seamă, este o mînă de romancier. Recitiţi — şi nu o veţi face niciodată suficient de mult — pasagiul intrării lui Jean Béraud în salonul Doamnei Lemaire şi subliniaţi acest tablou ce respiră viaţă şi autenticitate, cochetărie şi farmec. Ar trebui citat în franţuzeşte pentru ca această clipă de amănunţită evocare să nu-şi piardă nimic din graţia ei şi să fie aşa cum este : ridicolă, snobă şi mai ales genială.

Cronicile dăruindu-ne un Proust tînăr şi stîngaci încă, dar mai ales un Proust limitat în cîteva pagini, ne-au făcut marele serviciu de a ne da putinţa să-l citim cu atenţia pe care în cele mai mult de o mie de pagini ale *Căutării timpului pierdut* nu putem s-o avem. S-ar cuveni cu acest prilej

să vorbim despre atîtea alte daruri ale întregii opere, găsite şi în cronici. Încercarea ar fi de astă dată mai uşoară. De aceea o evităm, convinşi că pînă cineva nu-i va fi jertfit lui Proust toată munca pe care o cere, nu-l va fi meritat. De altfel — repetăm — chestiunea nu ne interesează acum.

Am găsit un mare cronicar modern. Paginile de astăzi, atît de puţine cîte sînt şi cu atîtea păcate cîte inevitabil traducerea o are, sînt dovezi sigure. Cronicarul Proust este pe linia marilor povestitori francezi. Descinde din Joinville.

Universul literar, 1 aprilie 1928

PROUST SIMBOLIST?

Cuvîntul îi aparţine d-lui F. Aderca. Semnul de întrebare, nouă. Sînt noţiuni pe care nu le socoteam asociabile decît drept exemple de perfectă opunere. Apropierea lor nici nu face aşteptată vreo argumentare ; nedumireşte. Simpla exprimare a acestei afirmaţii dispenseazăparcă de atenţie şi îşi ajunge sieşi ca o enormitate, căreia nu i se poate adăoga nimic.

Criticii proustiene i se vor spori volumele desigur pe fiecare an, noi puncte de vedere vor face abordarea *Căutării timpului pierdut* din ce în ce mai clară, monografii vor tălmăci carte cu carte romanul, dar nu cred să mă înşel spunînd că nu se va mai putea găsi pentru Marcel Proust, încă o dată, o etichetă tot atît de surprinzător originală şi falsă.

Într-adevăr, cred că cu mult mai mult temei i s-ar putea spune acestei opere, pe care un destin unic a ţinut-o vreme îndelungată în afara înţelegerii oamenilor, pentru ca în trei ani să o ridice meteoric, suprarealistă. Nu glumesc. Este între estetica lui Breton şi construcţia romanului proustian o identitate iniţială.

Dar — nu între Proust şi simbolism numai — dar între roman ca gen şi simbolism văd atît de certe şi înalte hotare, încît întrebarea pe care şi-o pune d-l Aderca mi se pare din capul locului lichidată. Curentul, care avusese o poezie a sa şi un teatru al său (să-l fi avut cu adevărat? Este Mae-

terlinck teatru ?) n-a izbutit să-şi creeze un roman propriu. Simplă întîmplare sau neputinţă congenitală ?

Răspunsul e decis de chiar estetica simbolismului, de foarte sumarele sale posibilităţi de realizare şi mai ales de lirismul lui nediferenţiat şi mic. Artă de amănunt şi nuanţă, căreia dintre dimensiuni îi lipseşte adîncimea, simbolismul exclude din cuprinsul lui *faptul.*

Cu mijloace incerte de aproximaţie, estompă şi îndoielnic — sugestie, imagine, atmosferă —, experienţa grea de sens omenesc şi durabil a *actului,* substanţa valabilă a faptului este compromisă. Există o semnificaţie universală şi inalterabilă a epicului, de care simbolismul este străin prin definiţie şi de care o literatură nu se poate lipsi nepedepsită. Este un element de omenie unic, traductibil şi veşnic, căruia stilul şi alte fleacuri agreabile nici nu-i poate lua, nici nu-i poate da nimic. Sînt momente de viaţă şi artă, pentru care un subiect şi un predicat ajung. Povestite oricum, au numai ele această sfîntă virtute a vieţii adevărate.

Amintiţi-vă această clipă din întîile pagini ale *Căutării timpului pierdut.* În casa părinţilor micului Marcel, la Combray, singurul vizitator este Swann. La acelaşi ceas de seară, în aceleaşi zile, cu aceeaşi politicoasă reţinere, sună. Şi totdeauna după ce sunetul familiar al clopotului s-a oprit, tata, din colţul aceleiaşi mese, ridică mirat capul :

— Oare, cine să fie ?

Atît. Ce povestitor ar putea să rateze acest moment viu şi ar şti să-i compromită sensul ? Spusă de Balzac, Proust, de domnul Aderca, de domnul Eftimiu sau de scriitorul acestor rînduri, clipa rămîne egală cu ea. Roman pur ? Altădată arătasem pentru ce cuvîntul nu este decît o formulă ratată şi o experienţă arbitrară. Dar dacă cineva ar voi să afle ce se pretinde a fi acea poveste pură, nu aş şti să fac lucru mai bun decît să-i citesc faptul de mai sus.

Ori, o artă ale cărei elemente sînt cu totul altele, necontrolabile, personale şi neprecise — nu poate să ştie (şi nici nu a ştiut) să utilizeze materialul acesta al faptului. Îi opunea acestui element obiectiv, traductibil şi etern, valori care dispăreau prin simpla lor transpunere în altă limbă. Pentru ca simbolismul să fi creat efectiv roman ar fi trebuit ca trecerea de la imagine la fapt să fie cu putinţă. Romanul, gen de proporţii, densitate şi relaţii sigure, nu are ce să oprească

din cîtimi „imponderabile". Inefabilul simbolist, nevrînd dimensiuni, nu poate să cuprindă *faptul*, această bucată de viaţă cu adîncime şi lărgime. Simbolismul nu este o artă. E o vîrstă. În istoria literară e un chip de adolescenţă, de ingenuitate scriitoricească, preţioasă pentru viitoare maturizări, dar nevalabilă prin realizările sale proprii. Romanul însă este o maturitate, o sinteză de experienţă şi verificări, în care nu se improvizează, pe bunul motiv că nici viaţa nu improvizează.

Inefabil şi *imponderabil* sînt noţiuni pe care firea de rigurozitate artistică a romanului le exclude.

Din ovaluri şi neprecizii, din imagini şi dantele se poate scrie o pagină. Două sute însă nu. Şi simbolismul altceva nu a ştiut să dea. Nu există valabil ca artă nici în poezie măcar. Mari poeme simboliste există poate. Poeţi simbolişti mari, desigur că nu. Ceea ce înseamnează că fragmentar s-au realizat versuri, dar că ele nu sînt grupate pe o aceeaşi conştiinţă artistică, pe linia unui mare, divers şi construit temperament. Lucru care condiţionează arta.

Domnul Aderca, admirator convins al poeziei pure, desigur nu face greşeala de a-i găsi acesteia aderenţe simboliste. Altfel un lucru foarte frumos şi împărtăşit de noi cu egală pasiune ar fi compromis. De asemeni probabil nu uită să-l excludă pe Mallarmé din rîndul simboliştilor, presupunînd că de multă vreme a făcut acelaşi lucru pentru Baudelaire. Socotiţi realizările încă preţioase ale curentului şi recunoaşteţi-i minoritatea de potenţă sentimentală şi substanţă artistică. Ori, dacă pentru poezie simbolismul este atît de puţin, pentru roman nu ar fi fost nimic. Domnul Aderca are dreptate. Nu s-a scris un roman al curentului. Dar aci nu deslușesc un accident, ci o imposibilitate. Respiraţia scriitorului simbolist nu este făcută pentru urcuşul greu al marilor realizări epice. Modesta colină a poemului în proză o satisface şi o oboseşte. Cunosc totuşi un roman simbolist : *Medelenii*. Dar, ce jale ! Şi ce argument !

Înţelegînd această lipsă, dar nedeslușindu-şi necesitatea congenitală, d-l Aderca a vrut să vadă în Proust întîiul romancier al simbolismului. Greşeală de care ne ferim să ne mirăm suficient, pentru că deocamdată ne lipsesc datele problemei, aşa cum făgăduieşte s-o pună d-l Aderca. Bănuim argumentarea. Ni se pare însă că părerea d-sale nu ar putea

să fie susținută decît cu o completă falșificare a premizelor, cu o schimbare a înțelesului termenilor. Dar așteptăm nerăbdători. Așteptare, pe care am încercat să ne-o ușurăm, stabilind din capul locului această evidentă contrazicere: simbolism — roman. Antinomia devine solubilă numai dacă accepția cuvîntului este schimbată. Părerea d-lui Aderca încetează a mai fi înspăimîntătoare, dacă ni se servește o nouă definiție a simbolismului.

Cît despre o aparentă contrazicere între rîndurile de astăzi și unele observații scrise de noi în *Considerațiile despre romanul modern* o credem inexistentă pentru cetitorul nostru atent. De altfel mai tîrziu, însemnările acestea vor avea să se lege între ele pentru o eventuală republicare și vor avea să-și arate atunci coherența pe care o întrezărim.

Cuvîntul, 22 aprilie 1928

TOT DESPRE DESCOMPUNEREA ROMANULUI

Problema descompunerii romanului amenință să ajungă în curînd o formulă de loc comun și comoditate eseistă. Subiectul ispitește pentru o anumită metafizică a lui, ce face să coboare în lumea abstractă a literelor noțiuni de finalitate, viață și moarte naturală. Dar ignorîndu-i această laturе ușoară, scriitorii — îngrijorați —, se apropie cu teamă de obiect și îl consideră doctoricește.

Înainte de a fi făcut acest lucru, d-l F. Aderca a cuprins elementele prime ale chestiunii în literatura d-sale chiar. *Omul descompus* punea problema cu interesante similitudini de poziție, pe care noi ne-am ocupat cîndva să le distingem și să le precizăm în contribuția lor inedită.

Dar curînd (*Universul literar*, nr. 40), acest scriitor atent cu logica preocupărilor sale și cu mersul temperamentului său, pe cît de inegal și neliniștit, pe atît de interesant, își verifică — romancier — genul și urmărește incertitudinea.

Pentru noi nu acest fapt ne-a prilejuit reluarea unei chestiuni, de care — e un an de atunci — ne-am ocupat amănunțit și de aproape. Ne era în gînd ca în curînd — ultimele

trepte ale romanului proustian fiind cîştigate — să revenim. E bine însă că articolul d-lui Aderca ne oferă prilejul unei trăsuri de unire între ce porneam să scriem acum un an şi ce plănuim să publicăm nu peste multă vreme. Şi e mai ales bine că ne înlesneşte anumite preliminarii de elementară însemnătate pentru subiect.

Articolul citat debutează cu o enunţare a faptului : descompunerea romanului e o evidenţă. Metoda aceasta de simplificare nu ne supără deloc pe noi, familiarizaţi cu o idee, pentru lămurirea căreia am scris, dar îl încurcă se pare pe autor. Refuzînd să cerceteze datele iniţiale ale afirmaţiei sale, face de la a patra frază a micului său eseu, greşeala de a confunda ceea ce nu e decît simptomul unei crize cu cauza ei. „Scriitori de seamă şi opere literare de mare valoare au compromis genul..."

Să ne înţelegem. Noi sîntem îndreptăţiţi să vorbim despre existenţa unui declin al romanului numai pentru că toate operele, care de la un timp au încercat să se înfiinţeze ca atare, au deviat de la gen. Acesta e un fapt. „Scriitori de seamă şi opere literare de mare valoare" nu izbutesc să se ordoneze pe linia epică a romanului. Este asta o cauză a crizei ? Nu. E chiar criza. Căreia literatorii — şi printre ei, cu frumoase titluri, d-l Aderca — încearcă să-i găsească explicaţii, să-i precizeze determinantele, să-i afle într-un cuvînt cauza. Chipul de expresie al eseistului nostru ar reveni la a spune, că epopeea, bunăoară, a dispărut nu pentru că anumite circumstanţe au făcut-o improprie artei noastre poetice, ci pentru că Boileau, Voltaire şi Ion Budai-Deleanu şi-au ratat exerciţiile lor în marginea genului. Sesizaţi desigur această gravă nedibăcie logică şi refuzaţi confuzia.

Dar articolul se face vinovat şi de altceva decît de ignorarea unei distincţii de planuri. Expresia improprie se lasă urmată curînd de o exemplificare improprie. Între marii scriitori care au compromis romanul, în fruntea lor, d-l Aderca înscrie numele Marcel Proust. Ori, noi ştiam că dacă romanului îi este dat să se constituie într-o formulă contimporană valabilă, că dacă pentru aceasta istoria noastră literară cunoaşte un efort cu adîncă autenticitate, atunci numai *Căutarea timpului pierdut* îl realizează. Nu faci o profeţie cînd spui că peste o sută de ani, în istoria genului,

de la Balzac la Proust, alt moment nu se va putea distinge. Exprimi doar un lucru foarte evident, dacă ştii să-ţi creezi perspectivă, făcînd doi paşi înapoi. Tot ce a frămîntat de la Huysmans încoace modul epic, toată nedesluşita lui învolburare cu lirismul şi adîncul inconştientului descoperit, toată dezordonata declanşare de formule învăţate şi intuiţii fremătător de inedite, se potenţează viabil în Proust şi se colorează la înălţimile geniului. Cum ? D-l Aderca, romancier care a prins din această cutremurare dezordonată ecouri ascuţite, crede că dimensiunile operei îl distinge pe Proust şi că cu *asta* a stricat el încheieturile vechei formule ? Dar şi Romain Rolland a scris un roman în patru mii de pagini. Sau, ca să nu glumim, de ce uită autorul nostru arhitectura imensă a *Comediei umane* şi de ce ignorează asemănările profunde de raportare a personajelor, de acţiune prelungită peste destinul unui singur erou, de univers complet, existînd între Balzac şi Proust ? Dacă se lasă înşelat de aparenta individualitate a volumelor celui dintîi, greşeşte. Nu va trece prea mult timp, pînă cînd *Un amour de Swann* o va alcătui în manuale şi istorie curentă — cum just observa Edmond Jaloux — un singur tot. Sau, adăugăm noi foarte uşor *Du côté de Guermantes* — volume în care nici destinul Albertinei, nici tragedia lui Charlus nu fac teme centrale — va putea să se individualizeze.

Toate speculaţiile făcute de d-l Aderca în jurul grabei cetitorului modern, obişnuit al aeroplanului şi al cinematografului, sînt perfect gratuite. Revoluţia momentului literar Marcel Proust nu stă în contrarierea cetitorului. Dovadă acest nou snobism al literaturii proustiene, încăpută pe mîinile domnişoarelor şi ale cenaclurilor, snobism pentru care d-lui Aderca personal noi am şti să-i oferim — dacă ni le-ar cere — exemple picante.

E vina articolelor scurte cu subiect disproporţionat, de a ocoli — tot căutîndu-l — sensul central al unei probleme. D-l Aderca, temîndu-se să abordeze din faţă miezul „chestiunii Proust", a rămas în afara ei, tratînd-o lăturalnic şi (e sigur vina puţinelor pagini de care a dispus) greşit. D-sa a ţinut să recunoască în *Căutarea timpului pierdut* începutul genului de vieţi romanţate şi să vadă aici una din trăsăturile tipului de roman pe care Proust l-ar fi inaugurat.

D-l Aderca scrie : „Nu știu dacă apariția numeroaselor serii de vieți ilustre a fost determinată de geniul lui Proust, care a romanțat, mai mult sau mai puțin veridic, dar cu talent neîntrecut în tomurile sale din viața unui pictor, a unui poet și a unei tragediane, al căror nume e pe buzele tuturor."

Noi însă știm și sîntem bucuroși să-i putem servi această informație. Nu. Nu lui Proust îi datorăm „apariția numeroaselor serii de vieți ilustre..." etc., etc. Genul a fost inaugurat de André Maurois cu viața lui Shelley și a prins mulțumită unor împrejurări interesante, de care s-ar putea ocupa cineva în mod special.

E primejdios, e arbitrar și e injust să bănuiești în *Căutarea timpului pierdut* un roman cu cheie și e imposibil să verifici numele ce se găsesc „pe buzele tuturor" în destinul unui singur erou măcar de acolo. Orice apropiere e absurdă, fiindcă ar face din acest monument de imaginație, tragică în instabilitatea și freamătul ei, o cronică. Poate să fi intrat în paginile romanului o trăsătură de cotidian istoric (e sigur că a intrat), dar acolo gestul a prins, precum o singură pietricică într-un caleidoscop, o armătură de miraj imensificat și de semnificație eternă. Amănuntul veridic nu se prelucrează acolo ci, printr-o unică excepție la legea lui Lavoisier, dispare deplin.

Nu se va mira d-l Aderca (așa cum s-a nedumerit și s-a emoționat scriitorul rîndurilor acestora) aflînd că Albertine, tînăra de la Balbec, zîna coborîtă pe bicicletă de-a lungul zării și a plajei, cu un nedeslușit parfum de mister și intimitate necunoscută, sora dulce și amanta simplă a nopților de veghe de la Paris, această Albertine tremurîndu-și destinul absolut și dureros femeiesc, s-a chemat în viața de toate zilele numai Albert și a fost — vai ! — într-un local de noapte barman ?

Ori dacă — le credeai mai specific și mai veridic trăite de autorul lor — intuițiile de psihologie amoroasă și feminină ale lui Proust, aceste geniale lumini într-o viață de turmentat senzual, au — cînd cauți bine — un punct de plecare atît de răzvrătitor străin de legitimele tale bănuieli, se cuvine să renunți la exerciții șaradiste și să părăsești sistemul facil și nefolositor al dezlegărilor de nume. D-l Aderca se înșeală. Nici Bergotte, nici Berma, nici Elstir și

nici măcar Charlus, cu sensul proustian al existenței lor, cu înțelesul profund și multiplu al anecdotei lor, raportată la linia sensibilității autorului, n-au existat.

De ce să siluim independența epică a singurei opere, pe care — creatoare — imaginația a dat-o veacului ?

Așadar nu dimensiunile operei și nu legăturile ei directe cu realitatea curentă au făcut ca „timpul fiind regăsit, concepția clasică a romanului să fie pierdută". Ci altceva. Dar mai întîi, e lămurit că Proust a rătăcit această concepție clasică a genului ? Dimpotrivă, se pare că a restaurat-o și că adăugîndu-i trăsături inedite a făcut-o, sub o nouă înfățișare, viabilă. Cînd cineva, studiind un univers social, îl urmărește pe toate treptele mersului său, îl fixează în modurile variabile a o sută de personagii, îl caută în evoluția mintală a patru generații și în scena cristalizată a cîtorva evenimente, cînd cineva, cercetînd o maladie, un sentiment, o prejudecată cu valoare de circulație socială, le urmărește pe scara imensă a unei țări întregi cu tot trecutul și prezentul ei, se poate spune fără nici o umbră de îndoială că rămîne pe linia veche a romanului și că o continuă.

Numai că Proust, creator ca Balzac, situîndu-se în șirul acesta al epicii, nu s-a mulțumit și nu a putut să se supună complet unui gen constituit deja, ci l-a reluat pe propria lui socoteală și i-a impus un salt. Ce exprimă unghiul acestei sărituri se cuvine să se afle. Vag, am încercat altă dată. Cu mai atentă stăruință ne vom relua această muncă într-un viitor apropiat, pe îndelete.

Dar nici d-lui Aderca, deși pare să vadă în Proust cauza esențială a „compromiterii" romanului, nu i-a scăpat valoarea de reconstituire a genului și de refacere valabilă, pe care *Căutarea timpului pierdut* o reprezintă. Astfel d-sa afirma cîndva (cu o supărătoare confuzie de termeni și apropiind noțiuni antinomice) că recunoaște în Proust romancierul simbolismului. Afirmație, pe care ne-am grăbit atunci să o comentăm nedumeriți [v. vol. de față, p. 73—76], dar pe care astăzi o reținem pentru a evidenția contrazicerea. Căci : ori simbolismul exclude posibilitatea romanului și Proust, simbolist fiind, nu poate să-l realizeze ; ori simbolismul nu exclude posibilitatea romanului și atunci Proust

poate scrie roman. *În cazul întîi, afirmația mai veche, după care* Căutarea timpului pierdut *realizează romanul simbolist, cade. În cazul al doilea cade afirmația după care aceeași operă ar fi compromis genul romanului.*

D-l Aderca ar fi trebuit să aleagă între opinia d-sale din aprilie și aceea din septembrie.

Iată cîte consecințe antrenează exemplul pe care — socoteam — rău a făcut criticul nostru alegîndu-l pentru uzul subiectului său. Descompunerea romanului? Desigur. Dar fenomenul privește cariera genului de la Balzac și Stendhal pînă la Proust numai, eliminîndu-i și pe cei dintîi și pe cel din urmă. Este un fapt care s-a consumat sub nenumărate fețe dar care, singularizat și accentuat acut, nu stăpînește viața literară decît numai de vreo douăzeci de ani. E o criză, căreia Proust o dată cu James Joyce (dacă d-l Aderca cunoaște literatura acestui irlandez, articolul d-sale ne uimește înzecit), pentru întîia oară îi opune o soluție și — se va vedea mai tîrziu — poate un sfîrșit.

Procesul descompunerii genului putea fi ilustrat de exemple mult mai proprii. Alegerea lor ar fi înlesnit nu numai lămurirea chestiunii puse, dar indirect — oferindu-i puncte de reper și unități de măsură — i-ar fi dat problemei proustiene o netezime, care ar fi împiedicat atîtea confuzii și opinii deloc verificate.

Gide, bunăoară. În economia istoriei romanului modern există un moment în care destinul genului a fost violentat, declinul lui continuu siluit, moment în care cineva a încercat să grupeze iar virtuțile romanului și să le redea unei arte poetice compromise, moment de efort, dacă nu valabil ca realizare, interesant ca semnificație: *Les Faux-Monnayeurs*. Cartea aceasta și jurnalul ei au pus problema experimental, peste abstracții critice, și au consumat-o mai precis decît orice considerație teoretică. Speculați înțelesul „întîiului roman" gidean și veți afla istoria rezumată a problemei pe care d-l Aderca de curînd, și noi acum un an am încercat să o limpezim. Calea aceasta făgăduiește mai mult decît considerarea lui Proust, care desigur nu este străin de problemă, dar care nici nu o cuprinde întreg, de vreme ce nu o pune, ci o soluționează.

Universul literar, 21 octombrie 1928

Evoluția cunoașterii lui Marcel Proust, mersul de la o vreme precipitat al asimilării lui, nu este fără înțeles. S-ar spune că un tainic și sigur mimetism a izbutit să adapteze tehnicii romanului chipul abordării lui. *Căutarea timpului pierdut* descinde spre noi cu jocul de lumini și umbre nestabile, pe care îl descrie divers fiecare erou al său, atunci cînd cunoașterea lui Proust încearcă să i-l fure imaginației. Acest moment inefabil al convertirii visului în realitate, al trecerii de la vag la precis, de la incoerența și multiplicitatea dorinții nesatisfăcute etern la simplitatea sigură a lucrului trăit, această punte fragilă și dureroasă între posibil și definitiv este doar tragedia proustiană. Și acestei legi de cunoaștere abordarea lui Proust te obligă să i te supui.

După cum, din complexul vag de senzații, sub care un erou i se înfățișează, scriitorul acesta distinge lent trăsăturile certe ale unui tip și izbutește tîrziu să-și grupeze intuițiile în jurul unui nume în sfîrșit lipsit de mister, după cum, pînă ce nu consumă toate cercurile de penumbră ale unui fapt, el este incapabil să și-l însușească, tot astfel adaptați parcă acestei maniere de înțelegere, ne-a trebuit, ca să ajungem la miezul romanului său, o ucenicie întîrziată în sugestii, aproximații, nedumeriri, bănuieli și deziluzii prealabile.

Comparația nu e întîmplătoare. Insistăm de aceea. Cu ultima pagină a *Timpului regăsit* — și numai cu această ultimă pagină — posezi în sfîrșit existența eroului proustian. Fiecărui nume întîlnit în tot lungul acestei imense călătorii, îi răspunde atunci o realitate. Albertine, Oriane, Gilberte, încetează a mai fi expresiile variabile a o mie de probabilități sufletești și rămîn, în toate transformările — cît de uluitoare —, ale timpului lor, posesoarele insului lor știut. Patru mii de pagini — patruzeci și cinci de ani de viață — au trăit o realitate intermitentă și nesigură, arar întrevăzută de ochii iubitului și ai romancierului lor, risipite incert prin momentele vieții lui inefabile, surprinzătoare, incoerente, visate și dureros de aproximative. Pînă cînd timpul le-a consumat toate posibilitățile lor de înnoire și le-a oprit eternizate în dosul numelui lor. Atunci de-abia ceea ce noi

numeam cu un singur cuvînt — Albertine — a pornit să prindă sensul unicității sale.

(În paranteză și cu titlul de însemnare ce urmează să fie utilizată altă dată, să observăm că aproape toate personajele proustiene pleacă din această atmosferă vagă de ipoteze și intenții și că aproape toate se desprind către sfîrșit de acolo. O singură și semnificativă excepție : Domnișoara de Stermaria — rămasă pînă la urmă în acest univers prealabil, în această anticameră a existenței, personagiu și tragedie virtuală.)

Deci — ca să reluăm ideea cu care începusem — pe acest model de cunoaștere proprie lui Proust s-a întemeiat descifrarea lui. *Căutarea timpului pierdut* — nu mai departe acum cinci ani — constituia o masă compactă și neexplorată, în care liber era oricine să bănuiască un moment de artă superlativă sau un bluf. Chiar pentru cine îndrăznise să-i calce întîiul său prag, romanul nu era decît o nebuloasă informă de intuiții, intenții, sugestii și virtualități. Dacă această nebuloasă era stăpînită de un sens al mișcării ei, sens care ar putea să o ducă înspre un loc anume, sau era numai un amalgam incoherent antrenat într-o fugă gratuită nu era cum să se vadă. Ca Gilberte între florile de la Tassonville, ca Albertine între ulițele Balbecului, romanul din depărtare te lăsa să-i bănuiești o mie de chipuri, o mie de vieți, o mie de deznodăminte — nici unul mincinos și toate absurde. Și asemeni acestor triste și inaccesibile zîne, cartea îi scăpa cetitorului prinzînd — după anotimp, ceas și meridian — atîtea chipuri cîte zile sînt, atîtea taine cîte înțelesuri ar fi vrut să aibă. Ori această instabilitate de perspectivă n-a întîrziat să-și găsească răzbunătorii. Mai precis — victimele. Confuziile s-au impus criticului de meserie și diletantului deopotrivă, continuate pe urmă tîrziu, poate din orgoliul de a nu renunța cuviincios la o opinie greșită, poate din incapacitate de a-i vedea viciile. S-a creat în acest fel „mitul Proust". Înainte de a-și fi cucerit cetitorii își cîștigase deja posteritatea lui Homer. Admirat într-un sentiment colectiv și indivizibil, făcea parte din istoria literară a lectorului în virtutea aceleiași taine după care Dante — absolut necetit — ținea acolo loc de frunte.

Dar ultimii cinci ani au coborît opera între noi. Și au făcut-o — desigur nu încă deplin asimilabilă — să activeze,

să schimbe și să determine rosturile esențiale și adînci ale literaturii timpului. Proust este prezent în universul acestui ceas și participă nelămurit în scrisul oricărui om, care a trecut — chiar lăturalnic — prin opera lui. *Căutarea timpului pierdut* a căpătat o capacitate de circulație socială și a pătruns nedistinctă sau sigură, conștient sau fără voia noastră, în „opinia publică". E o idee-forță.

Albertine, intrată în viața lui Marcel, avea să-și creeze în sufletul lui o atmosferă specifică de tristețe și neliniște, în care asociațiile de idei, reacțiunile elementare, inteligența, presentimentele și dezamăgirile aveau să se lege după norme inedite și finalități proprii. Se întîmpla atunci în existența lui o specializare sentimentală, care trebuia să-l mărginească la acest singur obiect al său și în schimb — ca să-și cîștige dimensiunile pierdute — să-l adîncească în sine.

Tot astfel romanul lui Proust, prin simpla lui regăsire între noi, antrenează o atmosferă intelectuală a sa și determină tutelar scrisul contimporan. Este în oricare carte și în oricare gazetă, este în observațiile zilnice, pe care întîlnirile cu tine însuți ți le impune, este în intuiția ta cea mai simplă și în imaginea ta cea mai proprie, este în fiece clipă, ca o armătură invizibilă și imensă, sub care gîndești, speri, te bucuri și te temi. După cum cea mai simplă judecată se raportează necesar la principiul contradicției și închide prin simpla ei existență anume raporturi de cîtimi și echilibru, tot astfel (forțăm de bună voie comparația), literatura ultimilor ani respiră în atmosfera operei lui Proust și o implică.

Snobism ? Nu ; ăsta e numai aspectul social și grotesc al lecției lui Proust. Noi ne gîndim la lecția scriitoricească, care se valorifică pe zi ce trece și se multiplică în fiece carte nouă. Influența lui Proust — redusă așa cum ar voi d-l Jean de Pierrefeuille bunăoară la o educație publică în sensul unei etici noi — rămîne dincolo de artă. Dar înțeleasă ca un îndreptar al genului, ca un breviar de estetică și artă poetică proprie secolului acestuia, această influență prinde cu adevărat virtute de mare lecție.

Deocamdată această formidabilă învățătură nu se consumă decît neorganizată, întîmplătoare și nespecializată suficient. Pe Proust scriitorii noi îl poartă inconștient și îl utilizează la fel. Nu e desigur un „caz". Pentru Bergson nu s-a întîmplat oare la fel timp de un sfert de veac, pînă ce sa-

loanele obosite, părăsindu-l, l-au lăsat să se întregească în seriozitatea adevăratei înțelegeri și să fecundeze de atunci încolo o întreagă epocă ?

Se va întîmpla desigur același lucru cu opera lui Marcel Proust. Dar nu trebuie regretată această vîrstă a ei, fermecătoare în dibuirile și umbrele ei încă întregi. E bine numai să reținem atîtea lucruri care o cuprind și pornesc de acolo. Pentru cine urmărește destinul romanului, gîndirea și arta lui Proust este inevitabilă și terorizantă.

Bunăoară (un exemplu luat la întîmplare, dintr-o gazetă deschisă la întîmplare), recunoașteți lecția lui Proust în aceste rînduri iscălite de d-l Emile Henriot ?

„La création romanesque je pense que c'est exactement cela (ou devrait être) : une pêche dans les profondeurs, la transmutation d'ombres furtives en chair vivante, un monde amorphe détaché de soi et qui nous apparaît soudain compact, durci, chargé d'une réalité propre à qui l'a pensé, nourri, formé d'une reflexion constante ininterrompue."

E tot Proust aici. Pentru însemnarea acestor rînduri, articolul nostru a fost scris.

Universul literar, 11 noiembrie 1928

DE LA PROUST LA ROMAN ROMANȚAT

Aceleași pricini, care ne-au silit să părăsim pentru două săptămîni obișnuitul nostru foileton, ne-au făcut să luăm, cu întîrziere mare, cunoștință de ultimul articol al d-lui F. Aderca — revenire la o problemă redeschisă de d-sa și adnotată de noi recent într-o revistă. Într-un prim eseu dl. Aderca încerca vag cîteva considerații proustiene, raportate impropriu la chestiunea descompunerii romanului. Ne-a plăcut să amendăm acele observații cu cîteva precizări, să le alăturăm unor afirmații anterioare și să le subliniem perfecta lor contrazicere, să vădim greșita alegere a exemplului și mai greșita lui interpretare. Pentru acestea autorul eseului n-a vrut să găsească un răspuns (orgoliu ? prudență ? amendare ?), ci cu obișnuita și suficienta eleganță a celui ce ignorează voit, s-a mulțumit să-și

consume o anumită supărare într-o anumită mustrare, pe care ne-o adresează indirect începutul ultimului său articol.

Primelor noastre observații nu avem să le adăugăm nimic. Nu vîrful mic de polemică al autorului citat face obiectul foiletonului prezent. Dar problema, așa cum fusese pusă acolo, apropiase de Proust destinul romanului romanțat. Noi ne-am grăbit să ne mirăm și să-i opunem acestei afirmații o simplă informație de istorie literară recentă. Dl. F. Aderca stăruie însă și — revenind — încearcă să argumenteze. Acest prilej nu vrem să-l pierdem. În definitiv, interesul nostru pentru opera lui Marcel Proust depășește mica satisfacție de a nu relua o discuție ce ne-a fost refuzată. O facem nu pentru d-l Aderca, ci pentru propria noastră lămurire și pentru a cetitorilor — presupunînd că în această pasiune livrescă sîntem urmăriți de atenția lor.

Sînt personagiile *Căutării timpului pierdut* oameni luați din zilele vieții lui Marcel Proust și puși să trăiască în paginile romanului său cu firea, cu sensibilitatea și cu inteligența lor, o viață — chiar străină de ei — dar în orice caz veridică și adaptată acestui punct de plecare istoric ? Au existat toți acești eroi — de la Oriane de Guermantes pînă la baronul Charlus (personagiile pentru care critica diletantă s-a amuzat să găsească cele mai multe echivalențe și chei) —, au existat într-adevăr, așa încît retușați și adaptați anume să poată trece din viață în eternitate și literatură ? Este Odette de Crécy traducerea romanțată a vieții domnișoarei Laure Heyman, care își făcuse pe la 1891 un echivoc salon mondan în „rue de Bassano", unde îl primea între alții și pe Marcel ? Este baronul Palamède de Charlus echivalent fantasticului poet morfinoman și homosexual Robert de Montesquiou ? Este Berma masca Sarei Bernhard sau a Rachelei ? Și Bergotte, un Anatole France mult transformat ? Și sonata lui Vinteuil, sonata lui César Franck ?

Șirul întrebărilor poate continua nesfîrșit. Căci n-a rămas erou, peisagiu, moment, intuiție (exagerăm desigur), pentru care să nu se fi căutat și la nevoie improvizat, în acest repertoriu imens al operei proustiene, cîteva echivalențe și cîteva chei ca pentru o broască îndărătnică și secretă. Ocupația poate fi un divertisment picant. Are ceva din lectura tainică a unui vraf de scrisori găsite într-un sertar în-

chis, într-un budoar care nu este — desigur — al femeii tale. Cîtă vreme divertismentul acesta n-a fost exploatat decît numai pentru agrementele proprii, autenticitatea lui nici nu merită să fie discutată. Era numai o anticameră obişnuită a criticii literare, un lot facil al marelui public şi al coniţelor frecventînd cenacluri, căci acestui soi de lectori şi lectrice i se pare esenţial să ştie dacă Odette s-a chemat altfel şi dacă realmente s-a culcat cu un domn pe care nu numai că nu-l chema Swann, dar care a şi trăit „de-adevăratelea". Publicul are ceva din perversitatea celui care preferă sexului un cache-sex. Şi cheia romanului proustian satisfăcea încă o dată — şi în lumea literelor — această nevoie.

Dar iată (drept ciudăţenia are scuza de a se fi întîmplat la noi unde nu există decît şase cetitori ai lui Proust), cineva ţine să găsească acestui joc inofensiv de cumetrie şi falşificare un sens şi un exemplu creator. Marcel Proust ar fi, potrivit eseistului citat, iniţiatorul noului gen de romane romanţate. De aici pornind, chestiunea prindea interes. Şi presupunerile, făcute pentru fiecare erou, merită cu adevărat să fie cercetate.

E bine să nu ne slujim de mărturia lui Proust, care s-ar putea bănui că a negat o presupusă cheie a romanului său, pentru a înlătura anume neplăceri. Dar există afirmaţia precisă a lui Jacques de Lacretelle — prieten al romancierului mort, şi unul din cei mai deplin informaţi proustieni. Acum trei săptămîni, cînd îi răspundeam d-lui Aderca în *Universul literar,* nu o cunoşteam. Iat-o : „Oricum, eu cred că Proust avea dreptul să scrie că personagiile sale sînt pe de-a-ntregul inventate şi că nu există nici o cheie pentru opera lui. Nici un istoric de moravuri n-a lucrat atîta cu ajutorul imaginaţiei."

Cine crede altfel, se lasă înşelat de logica şi siguranţa psihologică a tipului proustian. Există într-adevăr într-un moment sau un personagiu al acestei opere o atîta simetrică şi substanţială siguranţă, cîtă numai viaţa — uneori — poate să realizeze. Dar cercetată de aproape gestaţia ei îşi arată multiplele izvoare, pe care nu le ştiai, dar pe care le-ai fi vrut rezumate într-unul singur. Bunăoară sonata lui Vinteuil. Comentatorii şi snobii au identificat-o cu sonata lui César Franck. În realitate n-a fost decît fixarea unei confuze şi îndepărtate senzaţii, în care memoria lui Proust

a ştiut să distingă mai tîrziu o emoţie uitată dintr-o Vinere Mare, un ritm mediocru din sonata pentru vioară şi pian a lui Saint-Saëns, o amintire a sonatei lui Franck („surtout jouée par Enesco"), o sugestie din preludiul la *Lohengrin,* o nelămurită rezonanţă din Schubert şi-o bucată de pian de Fauré.

Concludent, nu ? Cine ţine să afle alte amănunte despre subiectul nostru, să cetească dedicaţia lui Proust pentru Lacretelle. Se găseşte în primul din caietele colecţiei editate de Ramon Fernandez şi o recomandăm bucuroşi d-lui Aderca.

De altfel — cu mai puţină insistenţă însă — aceste lucruri le-am scris în primul nostru răspuns, pomenit mai sus. Şi eseistul vizat, care susţine că Proust romanţase „mai mult sau mai puţin veridic" vieţile cîtorva oameni bine cunoscuţi şi al căror nume „e pe buzele tuturora", în al doilea eseu — probabil în cunoştinţa observaţiilor noastre — a schimbat oarecum ceva din siguranţa celui dintîi, pornind de la premiza (se pare ad-hoc adoptată) că romanul romanţat este o operă de imaginaţie, că eroul acestui gen e valabil numai întrucît este inventat şi că numai cu acest titlu creator romancierul vieţilor adevărate poate să revendice pentru sine un loc în lumea artei. Afirmaţia e exemplificată. Joseph Delteil — anume — ar fi singurul reprezentant al genului, pentru că singur utilizînd biografia a îndrăznit să o falşifice. Ori faptul acesta nu dovedeşte, la drept vorbind, o înţelegere precisă a rosturilor acestui veritabil gen nou de literatură, ci mai ales o incapacitate. *Jeanne d'Arc* desigur nu este roman romanţat, dar cu atît mai mult nu este roman.

Pentru simplul motiv că Delteil este incapabil să scrie o poveste, să realizeze un fapt şi să creeze un tip. Este un temperament liric foarte inegal, care atunci cînd este lipsit de mărginirile unui subiect sigur şi vrea să creeze pe cont propriu, ratează dezolant (dovadă *Cholera,* carte ridiculă, pe care orice modernist român de la d. Voronca la d. Roll ar putea să o semneze fără orgoliu).

Exemplul cade prin urmare. Şi cade o dată cu el definiţia. Potrivit ei, romanul de la începuturile sale şi pînă acum ar fi doar roman romanţat. Cunoaşteţi de la Homer la prinţesa de Clèves şi de la această doamnă la Liviu Rebreanu un singur scriitor care să fi frecventat genul epic

fără să fi utilizat, mai mult sau mai puțin de aproape, datele vieții și ale adevărului cotidian ? În acest sens Proust a scris roman romanțat. De inaugurat însă, l-a inaugurat Homer.

Dacă genul nou, de care ne ocupăm, este artisticește valabil ? Desigur. Însă măsura acestei valabilități n-o dă Delteil, ci Disraeli al lui Maurois, Liszt a lui Pourtalès și Ninon de Landos a unui scriitor, căruia în clipa aceasta i-am uitat numele.

Cît privește legăturile acestei chestiuni cu opera lui Marcel Proust, ni se pare că inexistența lor e dovedită. Am derogat bucuroși de la regula juridică, în virtutea căreia cine afirmă trebuie să dovedească. Am făcut-o pentru mulțumirea noastră, siguri că așteptarea ne-ar fi păcălit încă o dată, așa cum ne-a păcălit acum vreo șase luni, tot în materie proustiană.

P.S. Articolul d-lui Aderca este bogat în alte cîteva afirmații ciudate. Bunăoară aceea cu psihologia proustiană și Swann. Dar lucrul antrenează anumite preliminarii și discuții, pe care le vom începe dintr-un punct de vedere mai puțin „polemic" altundeva. Poate în *Tragedia lui Proust* studiu făgăduit *Tiparniței literare*.

Cuvîntul, 12 noiembrie 1928

DOMNIȘOARA DE STERMARIA

Fragment din *Tragedia proustiană*

Poezia simbolistă a introdus în literatură tema femeilor voalate. Misterul ieftin al trecătoarei fără nume, pierdută în peisagiul citadin între două șiruri de pietoni indiferenți și ducînd după ea — ca pe o trenă imaginară — un parfum violent, necunoscuta care îți apare nechemată înaintea pașilor tăi cu o bruscheță de ușă trîntită și dispare tăcută în clipa ce urmează, a fost de atîtea ori inspirația comodă a curentului. Pentru că se confunda obscuritatea cu hermetis-

mul și vagul cu taina, tristețea acestui vagabondaj era exploatată.

Pentru un cetitor neavertizat, Domnișoara de Stermaria ar putea să îndeplinească în universul proustian funcția umbrelor simboliste. Există. Se vorbește despre ea. Undeva, în afara destinelor, pe care cartea le cunoaște, duce o viață a ei. Trăiește o dată cu toți eroii romanului. Vești depărtate ajung ici și colo amintindu-ne-o și imagini rare o redau curiozității noastre cu nu știu ce triste de batistă inutil fluturată. Dar niciodată chipul ei de englezoaică nu intră în lumina limpede a privirii noastre și niciodată existența ei nu cedează întrebărilor. Sînt momente în care o aștepți. Se pare că o singură poartă o mai desparte de erou și de tine. Să o deschidă numai și în sfîrșit o vei vedea. A bătut în ușă ? Nu. A plecat.

Dar sensul acestei depărtări, al acestei necunoașteri predestinate, împotriva căreia viața nu poate face nimic, este altul decît acela al esteticii simboliste. Acolo „femeia care trece" (tema e suficient de banală pentru a o putea rezuma într-o formulă) ispitește dintr-un pueril dor de aventură. „Necunoscutul" simbolist se scrie cu majusculă și e numai un soi de sentiment indefinit și dulce al unui matelot fără treabă. Necunoscutul proustian e o tragedie a inteligenței și o panică a vieții de fiecare zi. Marcel Proust suferea de o foame a certitudinii. Toate momentele *Căutării timpului pierdut,* toți oamenii și toate lucrurile acestui univers sînt furate îndoielii și rupte dintr-o obscuritate care le ascundea. El nu le poate înțelege global. O pasiune talmudică îl obligă să caute nuanțele și luminile amănunțite ale lucrurilor, să definească și să distingă. Fiecare personagiu al romanului începe într-o atmosferă nesigură de probabilități sufletești și oscilează dezordonat între nenumărate clișee și amintiri. Privitorul încearcă efortul de a tăia armătura aceasta de umbră și vis, de a prinde coloana vertebrală a eroului, de a-l identifica și de a-l obliga în sfîrșit unei consecvențe proprii. Ce este altceva romanul lui Proust dacă nu o halucinantă goană după adevăr, o nostalgie profundă și lucidă a unei relații fixe — un dor de cunoaștere și verificare, de descoperire și precizie ? Mobilul sufletesc al operei lui este drumul cunoașterii de la probabil la cert. Cum această asimilare intelectuală a vieții altuia anemiază emoția, cum

fiecare nouă descoperire contrariază o stare de spirit, o excită, o schimbă sau o umbrește, cum un întreg peisagiu social și un formidabil angrenaj interior se sparge definitiv sau prinde să viețuiască — iată care sînt detaliile acestei teme centrale. Proust e un consumator de mistere. Drama lui este aceea de a lucra însă pe un material care nu se lasă cucerit, decît cu prețul amar al unei dezamăgiri. După ce a violat toate ascunzișurile și baricadele gestului și ale cuvîntului, după ce, ca într-un ținut de nisip mișcător, s-a zbătut între toate dezmințirile pe care viața i le arunca simplu în ochi și a epuizat toate presupunerile, în fața adevărului cîștigat, își dă seama că n-a primit în mîini decît timpul inert al unui dor mort, crusta indiferentă și opacă a unor iluzii vii atîta timp cît erau incerte și apuse o dată cu dureroasa lui victorie. Fructul căutat e aspru, fără savoare și fără aromă.

Acestui joc trist de continue dezamăgiri, Domnișoara de Stermaria îi scapă. Ea rămîne egală în aceeași taină neabordată, deținîndu-și mai departe toate posibilitățile ei de viață intacte. Trece în apropierea existenței noastre. Nu intră niciodată însă în cîmpul nostru vizual. Destinul ei, vecin cu al eroului, gata să se întretaie cu al lui și să se unească poate, rămîne mai departe pe pragul putinței și al nădejdii. Se apropie, îl ajunge, dar trece pe deasupra intact și neaderent, ca un lichid curgînd, fără să ude, pe o sticlă mată și netedă.

Domnișoara de Stermaria este în ansamblul povestei semnul libertății celei mari și al posibilităților niciodată știute. O simplă și măruntă întîmplare, un accident mediocru și cotidian pot s-o arunce în dramă și să înceapă lucrurile altfel decît cum au început. În timpul proustian (identificați desigur „durata pură" bergsoniană) ea este elanul care se poate oricînd converti în viață. E mirajul trist al unei oaze, la umbra căreia ai putea să te oprești și nu te oprești totuși.

De obicei literatura are vina de a-i acorda faptului divers și momentului epic finalitate. Prejudecata deznodămîntului este ceea ce îi dă de altminteri artei literare caracterul factice și fals, pe care de atîtea ori îl are. Nici o situație, pe care un romancier conștiincios să n-o rezolve. Nici un personagiu pe care să nu-l „trateze". Nici

o intenție, care să rămînă obscură. Dar viața, fiindcă e mai largă, mai sinceră și mai adevărată, cuprinde în mersul ei de fiecare zi o mie de începuturi fără sfîrșit, o mie de amintiri fără șir, o mie de nenorociri și bucurii moarte înainte de a fi simțite. Întîmplările povestei par a forma un întreg coherent, fiindcă asperitățile mărunte ale traiului zilnic, rădăcinile subțiri ce se amestecă între ele nu se văd cu ochii liberi. Apropiați un microscop de o planșă și veți vedea că ceea ce părea neted și unit este numai o masă accidentată cu suișuri și coborîri subțiri.

Domnișoara de Stermaria, femeia aceasta de care stupide și — crezi — evitabile nimicuri te despart, purtătoarea străină a unei vieți, pe care o bănuiești fără să o afli, exprimă de fapt tot acest univers prealabil de tragedii virtuale și comedii nejucate, de gesturi avortate și sentimente netrăite, toată această învolburare nedistinctă de mici evenimente și mari mistere. Dacă un fapt oarecare ar ști să declanșeze un amănunt din culisele izolării sale, dacă ar izbuti să ni-l spună, fața povestei s-ar schimba. Ai ceti atunci dedesubtul acelorași semne alte sensuri, așa cum cetești textul vechi într-un palimpsest din care literele suprapuse au fost șterse.

Drama lui Marcel și a Albertinei capătă pe lîngă umbra Domnișoarei de Stermaria o adîncime sentimentală și o deznădejde a gratuității sale, care alcătuiește — dacă te gîndești bine — substanța oricărei tristeți. E un fapt consumat și definitiv. Niciodată acești doi amanți nu se vor mai întoarce la locul prim al iubirii lor, fiindcă niciodată regretul n-a izbutit să ducă pe cale întoarsă fluviile către izvoare. Conștiința irevocabilității momentului îi munceste. Istoria lor o dată trăită e fixă și irevocabilă. Dar trecerea depărtată a Domnișoarei de Stermaria le spune că voia timpului ar fi putut să fie alta și altul sfîrșitul drumurilor lor. Ea este, în fața dramei încheiate pentru totdeauna, mesagiul vieții disponibile, al fericirilor care nu se precizează și al descoperirilor rămase de-a pururi în năzuință numai. Ea comunică sentimentul acesta dureros și înfrînt al unei existențe care își încheie socotelile ei fixe atunci cînd dincolo de ea orizonturile nu s-au închis.

Uneori, prin gări albe și mici, pe fereastra trenului, zărești cum se oprește din mersul ei legănat și lenes, o fată

tînără, cum își duce mîna la ochi și privește așa într-o doară spre tine. Rochia ei albă, cu mîneci scurte și cu o fundă neagră de gust provincial în spate, luminează în marginea peronului ca o lamă de metal în bătaia unui soare blînd. Ai voi să crezi că surîsul acela mare și cald e pentru tine. Ai voi să cobori cu mersul tău cel mai ferm, să te apropii cu pași rari de ea, să te oprești înaintea ei — surprinsă și timidă —, să-ți scoți cavalerește pălăria și să rămîi. Biletul de călătorie rupt ar deschide poate o lume. Semnalul de plecare s-a dat. Și tu nu cobori și nu rămîi.

Domnișoara de Stermaria amintește momentul acesta.

Cuvîntul, 3 martie 1929

CREATORUL DE OAMENI

Marcel Proust îmi înlocuise acum vreo cinci ani în preocupările mele literare toate pasiunile posibile. Din trei articole publicate, unul era privitor la el sau la opera lui. Era un exces pentru care fusesem adesea chemat la ordine. Cetitorii mei cei mai binevoitori se revoltau împotriva acestui abuz proustian, în care, fără voia lor, îi implicam.

Despre *A la recherche du temps perdu* în ansamblu, despre fiecare tom în parte, despre eroii principali ai operei, despre semnificația ei psihologică sau socială, în sfîrșit despre tot ce privea fenomenul literar Proust, scrisesem cu fervoare și poate cu violență (căci orice rezistență o luam drept un fel de ultragiu personal, ce trebuia imediat pedepsit).

De atunci, peste acest entuziasm febril au trecut ani (mie mi se par foarte mulți) și fără ca Marcel Proust să fi coborît din locul cel mai înalt al cărților mele iubite, uitarea s-a strecurat între cele 20 de volume ale lui și între mine, atenuîndu-mi nu admirația, dar probabil pasiunea. Era în despărțirea aceasta ceva din declinul pe care îl suferise imaginea Albertinei în memoria lui Marcel. Totuși, rămîneam cu dorul intim de a reciti cîndva toată opera, de la un capăt la altul, și îmi promiteam să scriu într-o zi un

studiu mare și complect, așa cum unii actori visează toată viața un rol pentru care se cred născuți. Această promisiune mi-o repet și astăzi și exercițiul criticii literare mi s-ar părea definitiv sterp, dacă nu ar fi gîndul că voi scrie odată un studiu despre Proust și poate încă unul despre Stendhal.

Dar tocmai de aceea îmi vine greu să scriu astăzi aceste rînduri de comemorare. Geografii competente cred că nu poți face decît despre locurile pe care nu le-ai văzut niciodată. Căci pe cele în care ai trăit și le-ai iubit ți-e imposibil să le mutilezi, reținînd un contur abstract de hartă, cînd memoria ta este asaltată de un întreg cortegiu de senzații vii, momente trăite, emoții care nu s-au stins.

Am urmărit silueta zveltă a Albertinei pe plaja cu soare de la Balbec și m-am plimbat cu ea mai tîrziu pe străzile Parisului, am salutat-o pe Odette de Crécy la Bois de Boulogne, dimineața cînd își termina plimbările somptuoase, am privit cu Charles Swann, la Londra, tabloul unic al acelui flamand, despre care el scria o monografie, l-am ascultat pe marchizul de Cambremer citînd cele două fabule din La Fontaine, singurele pe care le știa, m-am temut de accesele superbe ale baronului Charlus și am surîs la vorbele de spirit ale Orianei de Guermantes, m-am supus opiniilor critice ale doamnei Verdurin și m-am mirat de coincidențele care mă despărțeau veșnic de Domnișoara de Stermaria...

Cu toți oamenii ăștia am stat de vorbă, pe toți i-am cunoscut de aproape, intim, familiar și existența lor îmi este infinit mai certă, decît orice fapt istoric, peremptoriu dovedit prin documente, dar rece și abstract, în timp ce viața imaginată a eroilor acestora de carte este adîncită în pasiuni, în amintiri și în adevăruri.

Va fi cel mai durabil titlu de glorie al lui Marcel Proust, acela de a fi izbutit să creeze oameni. Nu știu și cred că nu se poate încă ști ce anume va anula sau va acoperi timpul din această vastă operă. O mare parte desigur, căci eternitatea nu este destul de ospitalieră pentru a găzdui în întregime un roman în 20 de volume. Ceea ce va rămîne însă în mod cert din această operă cu atîtea planuri și semnificații vor fi oamenii. Se poate vorbi despre revoluția tehnică pe care o marchează Proust în evoluția romanului. Se poate cerceta influența lui literară și critică asupra epocii.

Se poate considera construcţia psihologică proustiană (sublinîndu-se cît de armonioasă este traducerea liberă a bergsonismului în acest roman sau cît de îndrăzneţe îi sînt intuiţiile freudiene). Toate acestea ar putea alcătui fără îndoială capitole separate de cercetare minuţioasă şi, în toate, geniul proustian ar apărea la fel de profund şi de nou. Dar nu ele mi se par esenţiale nici pentru înţelegerea lui Marcel Proust, nici pentru destinul operei sale în viitor. Nu psihologia proustiană, nu estetica proustiană, nu filozofia, nu tehnica artistică, nu stilul, ci pur şi simplu lumea, societatea, oamenii, pe care acest creator de viaţă îi însufleţeşte, dîndu-le atîtea resurse intime de tragic şi comic, cîte sînt necesare cuiva ca să străbată veacurile, rămînînd într-una nou şi distinct. Se poate discuta la infinit asupra valorilor de gîndire şi de artă din opera lui Proust : discuţia va fi însă lăuntrică şi neconcludentă. Pentru această operă vorbesc toţi oamenii care au plecat din ea să populeze pămîntul, toţi, de la Oriane la Françoise (această Françoise care singură ar fi suficientă să legitimeze un romancier de geniu, această Françoise care este figura cea mai pitorească şi mai completă de roman. Balzac, Meredith şi Dostoievski *y compris*).

Raţiunile pentru care Proust va fi cetit în viitor vor varia desigur. Ca orice operă mare, făcută să întîmpine secolele, punctele de vedere din care va fi privită vor fi mereu altele. Interesul documentar bunăoară va fi dintre cele mai rezistente. Proust este un Saint-Simon al acestui început de veac. Lucrul s-a mai spus, dar cu alt înţeles, considerîndu-se anume înrudirile lor de stil. Dar asemănarea este mai justificată de faptul că Proust este singurul memorialist al timpului nostru şi că ceea ce Saint-Simon făcuse pentru curtea lui Ludovic al XIV-lea, el a făcut pentru atmosfera republicii a treia, pînă la sfîrşitul războiului, devenind un adevărat istoric şi moralist al unei epoci, al unei societăţi şi al unor moravuri astăzi definitiv fixate în tablourile complecte ale *Căutării timpului pierdut*. Saloanele şi recepţiile din foburgul Saint-Germain, stilul monden şi demi-monden al promenadelor la Champs-Elysées, lumea aceasta toată de la 1900 (tulburătoare şi comică deopotrivă, ca în anume pînze de Vuillard sau mai ales de Toulouse-Lautrec), pasiunile şi certurile din timpul afacerii Dreyfus, Parisul sumbru de la

1915, în timpul războiului —, iată pagini care vor fi consultate mai tîrziu, pentru a evoca în linii de stampă timpuri pierdute şi totuşi, datorită lui Marcel Proust, nu complect pierdute.

În toate acestea va tresări miraculos pulsul vieţii şi al pasiunii, căci omul acesta a iubit spectacolul la care a asistat şi arunca asupra lui nu o privire rece de grefier, ci lumina puternică a unei inteligenţe avide de a cunoaşte şi a unei inimi avide de a iubi. În meandrele acestei duble lumini, de pasiune şi luciditate, s-a dezbătut drama lui Marcel Proust, care a fost o dramă a cunoaşterii.

Cuvîntul, 20 noiembrie 1932

PERSPECTIVE CRITICE

ÎNTRE EXPERIENȚĂ ȘI TEMPERAMENT

REFLEXII ASUPRA MODERNISMULUI ROMÂN

I

Lichidarea tăcută și neobservată a primului teatru românesc de avangardă actualizează, reeditînd eșecuri trecute, problema posibilităților modernismului la noi. Infirmă autenticitatea curentului pentru sensibilitatea autohtonă și îi prevestește pe viitor oricărei noi încercări același lamentabil faliment ? Cel puțin acestea s-ar părea că sînt semnificațiile faptului. Căci nepregătirea publicului și înțelegerea lui ridicată tocmai pînă la industriile de teatru Prodan-Eftimiu, nu pot fi argumente valabile și nu scuză nimic. Orice muncă izbutită își găsește înțelegerea și prețul. Dovezile sînt multe. Trebuie să existe o cauză cu mult mai serioasă, ținînd nu de împrejurări exterioare curentului, ci chiar de chipul sub care se înfățișează el la noi, de vreme ce de după război atîtea încercări au fost ratate și atîtea căi au fost călcate inutil. Amintiți-vă atacurile dezordonate de entuziasm, de tinerețe și de scandal, pornite de la întîia apariție a *Contimporanului*, îmbogățite pe măsura succesului revistei, împărțite pe urmă în alte zeci de „organe", grupate în curente diverse și dușmane, aliate pe urmă din nou, fărămițate în polemici și pe urmă moarte în neatenție. Amintiți-vă conferințele de propagandă, expozițiile de pictură — internaționale sau nu — convertite cutărui pictor, plecat „rezonabil" la Berlin și întors „cubist", invențiile sintezelor de artă, integralismul, pictopoezia, revoluțiile în teatru.

Era o frenetică luptă pornită din poziții spirituale, de cele mai multe ori sincere, dar totdeauna nelămurite. Evident astfel de începuturi nu se organizează după nici un soi de tactică. Regulile de strategie ucid acolo unde — prin ferestre

deschise brusc — bat vînturi noi și proaspete. Era necesară o primenire, o dărîmare de comode puncte de reper, un scurt și puternic duș scoțian care să împrospăteze, să frămînte, să oblige. Trebuiau încercate experiențe fără teama eprubetelor sparte de explozii mici și trebuia acidulată atmosfera, fără stridentele măsurători ale hîrtiei de turnesol. Desigur se cereau masaje repezi și circuituri electrice care să grăbească circulația sîngelui și ritmul pulsului. Dar această operație de aerisire și de elementară higienă artistică nu putea să însemne, decît un accesoriu antiseptic al curentului. Era numai un ajutor înlesnind creația. Ori, din ceea ce trebuia să rămînă numai la proporțiile unei ventilații necesare, modernismul de la noi și-a făcut obiect. Nu a utilizat scandalul pentru un antrenament pregătitor. L-a creat pentru proprietățile sale exclusive. Nu a experimentat pentru a afla, ci pentru a uimi. A neglijat rezultatele reacției chimice, pentru zgomotul și culoarea din eprubetă. În chipul acesta, trecînd peste tot ce era real și autentic și prețios, a dramatizat copilărește o încercare de revoluție spirituală, și a bagatelizat-o, reducînd-o naiv la gest și atitudine.

Furat pe un astfel de drum, modernismul nostru și-a pierdut orientarea sigură, ce pornea de la experiență ducînd spre realizare, și a rămas între oscilările temperamentelor. Aici este greșeala lui inițială și cauza tuturor ratărilor de pînă acum și de acum încolo. Cîtă vreme o mișcare posedă precise puncte cardinale, descoperite treptat din propriile sale experiențe, drumul, dacă nu este drept, îi este pornit din rosturile sale adevărate și urmează înclinări organice. Numai atunci un curent se poate defini pe sine, apropiindu-și valorile înrudite și eliminîndu-le pe cele străine de firea sa. Ori modernismul la noi nu a izbutit nici măcar o aproximativă înțelegere de sine și nu a păstrat o consecvență în transformările lui și mai ales în valorile recunoscute de el, tocmai pentru că era lipsit de proprie orientare. Criteriul său a fost temperamentul. Principiul său de viață de asemeni.

Frămîntările spirituale cu care și-a însemnat trecerea războiul au însîngerat — la noi ca pretutindeni — cei dintîi ani ai adolescenței acestui veac și au despărțit generațiile ca pe niște popoare străine, ca pe niște clanuri dușmane. Se crease peste război, ca peste prăpastia a cinci secole netrăite dar consumate absolut într-un salt, o lume nouă cu

adevăruri sufleteşti ce se cereau răcnite. În deslușirea acestora, o artă nouă — clară pentru o minte proaspătă de douăzeci de ani şi absurdă pentru una de treizeci — se impunea. Trebuia să fie expresia unei vieţi pînă atunci neştiute şi de aceea avea să se creeze între tatonări şi să se desăvîrşească între experienţe. Era străduinţa unei eliberări, a unei cunoaşteri proprii, a unei definiri de sine.

O cristalizare trebuia plătită cu nenumărate reacţiuni, dar o dată realizată trebuia să fie o lumină şi un îndreptar. Îi era îngăduit modernismului, în procesul său de elaborare, o singură oscilaţie şi o singură neliniște : aceea a experienţei. Dar înşelînd prin nepreciziunile sale exterioare şi prin nestatornicia sa — simulînd astfel pentru proşti o facilitate de expresie şi creaţie —, curentul a grupat în jurul unor autentice valori aparţinîndu-i exclusiv (adică Ion Barbu, Ion Vinea, Brâncuşi şi Marcel Iancu) farsori şi excroci, sau numai oameni complect lipsiţi de Dumnezeu şi de talent. Căci zguduirile [...] [1] sincera patimă a unei alchimii în căutarea unei vieţi, alambicuri şi eprubete încercînd, în piatră, aur — au fost caricaturizate în cochetăria unor frămîntări de pederaşti şi au fost diminuate în neliniştile fragile şi femeieşti ale unor temperamente. În clipe cînd nu s-a mai ştiut deosebi sensibilitatea de temperament şi experienţa de poză, soarta modernismului nostru era hotărîtă. Îşi pierduse discernămîntul, nemaiştiindu-se întinderea marginilor sale şi neputînd să se recunoască pe el. Agoniza dezorientată într-o confuzie agreabilă diletantismului. Şi se înţelege lesne de ce. O sensibilitate este un adevăr care se descoperă şi se valorifică prin experienţă, care creşte şi descreşte din sînge şi viaţă şi care mai ales, prin oricîte înălţimi depărtate ar şerpui, se păstrează pe meridianul aceleiaşi sfere spirituale. Dimpotrivă, un temperament este periferic şi imediat. Există numai în epidermă. Se cheltuieşte în gest repezit, fără să cunoască adînci aderenţe sufleteşti şi fără să prindă urmele existenţei. O sensibilitate nu se poate simula. Dar un temperament desigur. Parodierea lui este uşoară şi sinceritatea lui — de aceea — neconvingătoare. O sensibilitate se desăvîrşeşte într-o claritate de geometrie nespirituală, înălţată lent cu linii

[1] Cuvinte ilizibile în textul de bază.

ideale, cîştigate din experienţă. Posedă discernămînt şi criterii ce ţin de rosturile sale tăinuite şi nu cunoaşte nici un compromis între ce este şi ce nu e. În acest sens şi lectorul, care ne urmăreşte în tot ce scrim, va şti să înţeleagă cuvîntul — ordinea cea mai limpede e de esenţa sensibilităţii. Unică orînduială şi consecvenţă spirituală (ceea ce nu vrea să însemne în mod necesar logică şi egalitate), condiţionînd opera de artă, sensibilitatea adevărată a timpului şi a tinereţei a rămas pe încetul în afara modernismului de la noi, străină şi nespusă.

Falimentul curentului este jalonat pe acelaşi drum, ducînd de la stil la manieră, de la experienţă la poză, de la sensibilitate la temperament. Socotelile îi sînt deocamdată încheiate.

Le vom cerceta într-un foileton viitor.

Cuvîntul, 4 decembrie 1927

II

Revedem toate încercările modernismului în limba românească (sîntem siliţi să întrebuinţăm cuvîntul astfel fiindcă nu recunoaştem curentului la noi, cu excepţia celor patru nume citate în foiletonul trecut, nu aderenţe spirituale autohtone, dar nici orientări proprii nefalşificate de proză şi împrumut). Ne amintim o întreagă literatură adulmecînd scandalul ca pe un unic suport ; proză înnoită cu vorbe de ruşine pentru epatarea tuturor virtuţilor şi cumpătărilor, poezie chinuită pe şase limbi şi pe o complectă lipsă de talent şi ortografie, manifeste cu povestiri de cataclism universal lipite domestic pe geamurile lăptăriilor. Ne înveseleşte amintirea unor expoziţii inaugurate în întuneric şi jazz, a unor conferinţe cetite la lumina unor lumînări de complot sau cunumie şi a unor reviste cu violenţe de explozie cosmică.

Pe atunci le acceptam cu îngăduinţă, cu simpatie chiar, fiindcă ghiceam, dincolo de naivitatea şi importanţa afişată a tuturor ştrengarilor, o gimnastică numai, prevestind o artă. „Cetitori, deparazitaţi-vă creierii", fusese strigătul care ne

amuza pentru vioiciunea băieților mînuind praștia cu mîini teribile de soldați ai unei „cauze". Aplaudam antrenați cruciada și așteptam, peste acest divertisment inedit, adevărul experiențelor sincere și în sfîrșit interiorizate. Dar n-a fost. Căci sportul tenta. Avea ușurințe, la care e greu să renunți pentru o muncă adîncită cu stăruință și fără succese imediate. Temperamentele își cîștigaseră drumul lesne al improvizației și se opreau aici suficiente. Unde sfîrșea excrocheria și unde începea arta ? Toți, care din lipsă de daruri converteau spiritul nou și tînăr în expresie nesinceră și ușoară n-au înțeles că, chiar în cea mai deplină inepție, limitele dintre înșelăciune și adevăr se păstrează luminos. Și au stăruit strengărește provocînd — în locul acelei pe drept așteptate aerisiri — o confuzie necesară lor. Astăzi, cînd un fapt divers ne amintește atîtea eforturi ratate și cînd schițăm o prețuire a tuturor încercărilor moderniste de pînă acum, toate pozele și atitudinele își arată, în uitare complectă, trista lor inutilitate. Și pentru că făgăduiam o scurtă trecere în vedere a unor socoteli încheiate, ne grăbim să ștergem în cîteva cuvinte zarva de revoluție sau numai de chef a cîtorva „curente" și „direcții" pentru a ne păstra bucuria singurelor realizări valabile. Citățm din acele don quichotești apariții de arenă spaniolă ale unor reviste (*Punct, 75 H. P., Integral*) numele de seamă ale răzvrătiților : Ilarie Voronca, Mihail Cosma, Victor Brauner, Stephan Roll. Cariere hazlii cu trei trepte egale ducînd spre terasa largă a unei celebrități europene — fiindcă este necontrolabilă : mediocritate, pastișă, revoltă. Nici un soi de învecinare cu arta nu îi scuză și nici măcar o străduință chinuită și sinceră a unei căutări tăiate în sînge și în suflet. Strengărie în culoare, în poezie și în invenție. Cochetărie care — chiar atunci cînd conștientă de diletantismul său, nu caută altceva decît înfățișarea unei inteligențe — izbutește, vulgar și ieftin, o deșteptăciune. Desigur nici această pomenire nu li s-ar cuveni acelor dibuiri sterpe, dacă nu ar fi trebuit să le recunoaștem o singură urmă. Au compromis adevărul unor experiențe posibile în deplină sinceritate și în autentic adevăr spiritual. Au creat confuzii și au făcut ignorată falșificînd-o pe măsura lor — linia tremurată și sfîntă, pentru că pornea din tinerețea unui veac nou, a unei sensibilități. Diletanți — n-au înțeles-o. Poseuri — au caracterizat-o. Proști — au confundat-o. Păcate, care nu ar fi fost

niciodată primejdii, dacă drumurile proprii modernismului ar fi fost clar ştiute. Dar ele trebuiau să se deschidă cu preţul unor dibuiri şi ale unor greşeli răscumpărate doar de sinceritate. În nelămuririle clipei, orice eşec gratuit lovea drept şi sporea turmentarea. Numai în chipul acesta înţelegem, de ce singura grupare, muncită de dorul unei definiri de sine — aceea de la *Contimporanul* —, nu a putut stărui totuşi în cunoaşterea sa neuşurată de concesii. Pe încetul confuzia temperamentelor s-a impus şi toate poziţiile au fost cîştigate. E un fel de a vorbi. Căci clipa aceea înseamnă sigur falimentul. Existenţa curentului justifica şi era justificată de existenţa *Contimporanului.* Nu trebuia să fie o revistă de literatură numai — fiindcă vremea de atunci era suficient de bogată în pagini orientate precis şi util — ci un instrument de căutare şi un prag al unei lămuriri. A fost ? Şi-a păstrat o cunoaştere de sine aşa încît să elimine tot — bun sau rău ce îi era străin — şi să păstreze doar lucrurile din care avea să se construiască ? Nu. Paginile *Contimporanului* atunci cînd nu purtau greutatea de viaţă şi spirit a versului lui Ion Barbu şi a frazei lui Ion Vinea (sau uneori inteligenţa mobilă a lui I. G. Costin) erau literatură bună sau proastă, dar oricum altceva. Modernism simulat şi creat voit din îndrăzneli şi pornografie, care nici măcar nu scandalizează, pentru că înainte de asta repugnă. Puţin Freud (am urmărit odată cu o listă de simboluri psihanalitice o schiţă, iscălită de d. Romulus Dianu amuzîndu-ne această lipsă de gust a unui om inteligent), puţin André Breton, puţin Apollinaire şi mult, foarte mult tupeu. Şi această lipsă de discernămînt nu era singurul păcat. *Contimporanul* greşea nu numai în aprecierea calităţilor materialului său, dar şi în preţuirea spiritului acestuia. Numai o totală confuzie a putut să creeze legenda — şi recunoaştem aici singurul adevăr al pamfletului domnului Barbu — contemporaneităţii şi modernismului poetului Arghezi. Trebuia să-i fim recunoscători *Contimporanului,* pentru că cel dintîi ne-a dăruit versul bătut în greutate şi lumină din *Lingoare* sau să-l mustrăm neiertători pentru lipsa lui de sigură orientare ?

Am putea înmulţi exemplele inutil. Revista grupase singură eforturi sincere şi crease rosturi noi însemnînd cu o seriozitate care nu cheamă numaidecît gravă importanţă şi cu

o inteligență, care nu trebuie să fie neapărat poză, cel dintîi prag spre arta unei alte vieți.

Ar fi trebuit o asprime și o intransigență de conducere, pentru ca munca să se fi desăvîrșit pînă la urmă limpezită din experiențe. Aceleași păcate însă au compromis revista unui spirit în revista unor temperamente. Fusese dat, ca nici o încercare cinstită să nu fi scăpat de aceleași bagatelizări la îndemînă și înțelegerea băieților deștepți și curagioși.

Dar toate înfrîngerile sînt răspunsurile drepte date unei strategii meschine de poltroni și poate nu semnul unor căi pentru totdeauna închise. Încheiem o socoteală, dar nu o existență. Crescută cu nevoi ce o despart și o frămîntă, trăiește și în locurile acestea o generație — cu înfrățiri de familie spirituală — care își silabisește un alt alfabet, o altă limbă și o altă inteligență, viața ei, trecere zbătută între nedeslușiri lăuntrice și asprimi din afară, pe vîrfuri de cuțite și absolute limpezimi, va trebui să se facă simțită pe cadranul unui alt ceas, așa cum într-o prăbușire se deslușește, subțire și singur, un sunet. De vreme ce din ascunzișurile neștiute ale acestui pămînt tare de țară muntenească s-au putut plămădi, aeriene ca un elan și grele ca o tăcere, pietrele lui Constantin Brâncuși, desprinse din legi și înălțate dincolo de hotarele unui real vulgar, nici un fel de ratare nu ne va dezminți. Și dacă mai departe aceleași greșeli își vor purta egal aceleași eșecuri, așteptarea ni se va păstra deopotrivă. Fiindcă adevărurile noastre vor fi totuși spuse aici. Nu o mînă de muntean a rotunjit în aur gîtul și ascensiunea ideală a celei mai măiestre dintre păsări ?

Cuvîntul, 8 decembrie 1927

UMOR ȘI COMIC

I

Deosebire de termeni, ce mă preocupă altfel decît ca o deosebire de nuanțe ale unui aceluiași fapt. Este pe pragul despărțitor — încă nedeslușit și încă neprecis — al acestor

două noțiuni o trăsătură, care le depărtează pe planuri diferite nu numai drept alte fenomene estetice, ci mai ales drept alte fapte sufletești. Două procese lăuntrice pe care — în afară — întîmplarea rîsului le apropie în ciuda depărtării lor inițiale. Distincția se face evidentă în clipa cînd încerci s-o ignorezi. Un cabotin jucînd cu mijloace obișnuite de farsă (adică genul pur al comicului — afirmație ce urmează să fie justificată mai jos) o scenă de umor ilustrează păcatul imediat al acestei confuzii. Rezultatul este o greoaie și grosolană pierdere în vulgar, o neinspirată năclăire, din care — pentru a ieși —, orice efort se vădește lamentabil și inutil. N-am să uit pentru această prețioasă învățătură, repetițiile lui *Mitică Popescu,* experiențe care — în tovărășia lui Camil Petrescu —, îmi făceau lămurite și imediate toate certele depărtări dintre umor și comic, egal de necunoscute atunci și de actor și de critică.

Distincția mă urmărește însă de mult mai multă vreme. Într-un foileton, încercînd cîndva să stabilesc limite între spiritul lui Anatole France și al lui André Maurois, o schițam întîmplător, făgăduindu-mi o revenire specială. O lectură recentă din Maurois mi-a amintit rîndurile de atunci. Este în scrisul omului acestuia un simț al situațiilor, depășindu-le angrenajul anecdotic și pătrunzînd pînă la datele prime ale mobilului lor psihologic. Romancier, nu gîndește decît prin această descompunere a situațiilor și a faptelor în elemente simple, pentru ca, încetinindu-le ritmul să le surprindă sensul. Este ca și cum ai sparge structura logică a unui concept, pentru a-i descoperi elementele lui efective și inițiale. Operație care probabil corespunde procesului lăuntric al umorului.

Iată-mi dar amintită o veche preocupare. Prilejul e bun. Să verificăm deci toate sugestiile, pe care titlul acestor însemnări ni le face încă o dată prezente.

Socotesc umorul — ca sentiment — accesibil mai mult copilului decît omului bătrîn. Complex de grotesc și tragic, de lirism și poezie ratată, elimină noțiunea *ridicol* și se definește opunîndu-i-se. Principiul lui de viață depășește cu mult simplul joc de contraste, de care se leagă firea elementară a comicului. Observații : o derogare de la logică este întîiul principiu al comediei. Un fapt oarecare îl cuprinde

întreg şi îl epuizează. Nuanţele sînt de astă dată foarte puţine. Şchiopul, concurent la un concurs de fugă, şi slutul, cuceritor sentimental, iată versiuni anecdotice ale absolut aceluiaşi fapt. Contrazis, simţul nostru obişnuit pentru lucruri şi situaţii, reacţionează la fel în rîs. Un ideal de proporţii moderate şi mişcări cumpănite ni se cere satisfăcut de întîmplarea zilnică pentru liniştea şi odihna noastră. Orice trece dincolo de simetrie se sorteşte riscului de a cădea în ridicol. Asimetricul este unul din atributele de seamă intrînd în conţinutul noţiunii comic. Rîsul pe care îl provoacă un pitic cu nasul imens este identic — judecînd după mobilul său lăuntric — cu rîsul provocat de mersul dezechilibrat al beţivului. Căci şi într-un caz şi în celălalt nu a fost decît reacţiunea noastră în faţa unor raporturi absurde. A fost un şir de relaţii, pe care faptul le stabilea dincolo de simetrie şi obişnuit.

Un proces intelectual de raportare a obiectului — şchiopul, slutul, piticul, beţivul din exemplele precedente — la cunoaşterea noastră despre echilibrul dintre lucruri, la exigenţele noastre logice. Comicul ? Un proces de înţelegere, încă neîmplinit. Un concept logic contrazis în fapt.

În acest sens, comicul este o înfăţişare minoră a spiritului. Strategia lui e simplă : surpriza. O dată acest moment depăşit, o dată noul raport al lucrurilor acceptat, rîsul se stinge ca o lampă în lumina soarelui. Nu există, nu poate să existe un mare comic. Farmecul spiritului său e alterabil. În solubilitatea contrazicerii (ce e astăzi absurd din punct de vedere social, mîine nu va mai fi poate) stă viciul vremelniciei comicului. Faceţi puţină istorie literară şi veţi verifica acest adevăr : tot ce e viu încă în opera oricărui clasic în comedie, se cheamă umor, adică un lucru de mare complexitate afectivă şi care n-ar putea în nici un fel să fie redus la naivul mecanism psihologic al contrastelor.

Ca mod de artă comicul nu există. Intră în jocul alternărilor de proporţii şi valori, atîta uşurinţă, atîta întîmplător şi gratuit cît nu se potriveşte cu firea construită a fenomenului artistic.

Evident datele prime ale umorului, dimpotrivă, nu sînt ale unei atît de simple operaţii logice de contraste şi relaţii absurde. Procesul comicului poate fi — din orice punct de

vedere îl priveşti — redus la un dezacord sentimental, logic sau filozofic. Vei găsi întotdeauna acolo o alternanţă de vigoare şi calitate între două elemente de acelaş ordin (v. *Psychologie des sentiments,* Ribot, Partea a II-a, cap. X). Nu vei izbuti însă niciodată să simplifici pînă la o atît de simplă relaţie faptul neînchipuit mai amplu şi divers al umorului. Este un sentiment crescut din intime şi complicate reacţii afective, cuprinzînd neprecis necunoscute potenţe sufleteşti, ciudate simultaneităţi de emoţii. Obscură oscilaţie între burlesc şi tragic, umorul este un sentimentalism, care — din timiditate ?, din disciplină socială ?, dintr-un ratat dor de acţiune ? — deviază. În oricare din aceste cazuri şi întotdeauna, rămînînd rezultatul unor experienţe personale, starea de suflet distinctă şi individuală, care la fel nu se mai poate întîmpla în existenţa nici unui alt ins. Îi acordăm deci umorului o valoare de autenticitate exclusivă, o însemnătate unică, pentru că realmente îi este specifică fiecărui individ sub alt mod. Pentru fiecare înfăţişare a sa, am putea distinge elementele personale ale cazului, tainica chimie sufletească, de unde, complex, s-a desprins.

Deosebire capitală de comic, deci. Fiindcă, băgaţi de seamă, faptului comic îi lipseşte această pecete de autenticitate individuală. El nu se întîmplă în misterele, absolut distincte pentru fiecare ins, ale emoţiilor şi ale vieţii organice. Joc de concepte şi judecăţi contrazise, comicul trebuie să aibă prin definiţie valoare de circulaţie socială. Faptul comic îşi poate schimba subiectul fără să-şi piardă semnificaţia, aşa precum o pălărie îşi poate schimba stăpînul fără să se transforme în gheată. Sensul său rămîne acelaşi. Personagiile anecdotice sînt ramplasabile asemeni termenilor dintr-un raport juridic. Prin aceasta calităţile comice ale întîmplării pot suferi anumite schimbări de nuanţă, rămînînd însă în esenţa lor egale.

Un exemplu : Cunoaşteţi probabil jocul celebru al podelei mobile. La Moşi o baracă misterioasă ascunde o întîmplare de mare haz — judecînd cel puţin după hohotele de rîs izbucnind de acolo. O dată intrat înăuntru eşti brusc luat de o podea mişcătoare, eşti trîntit la pămînt şi după cîţiva metri de drum neprevăzut eşti depus — buimăcit, ridicol, încurcat — în faţa unui grup vesel de spectatori, care, păcă-

liți o clipă înainte la fel, se amuză rîzînd de proaspăta d-tale nenorocire. Hazul stă în deosebirea dintre demna seriozitate cu care ai intrat și lamentabila-ți înfățișare de eleganță șifonată. Vedeți, comicul există aici indiferent de persoană. Precum cinci lichide deosebite vor lua pe rînd forma aceluiași vas, în care vor fi turnate, tot astfel o sută de oameni deosebiți se vor comporta egal în situație. Raport anecdotic constant.

Ori, sentimentul umorului neputînd fi redus la o relație anecdotică, individul nu-și pierde întru atît semnificația. Dar nu și-o pierde de loc. Schimbarea insului suprimă înțelesul faptului, îl rupe din angrenajul sufletesc ce îl motiva, îi șterge valoarea lui estetică, anulîndu-i autenticitatea psihologică. Țiu minte, bunăoară, un moment impresionant din *Pelerinul* lui Chaplin. Într-o gară mică, de curînd evadat din închisoare, eroul, tremurînd în fața casei de bilete, se surprinde ținînd mîinile pe barele de fier ale ghișeului. Tresare. Atît. Gestul se repetă încă o dată și se pierde pe urmă în ansamblul acelei magnifice capodopere de umor. Nu rămîne însă mai puțin unul din momentele cele mai frumoase și mai profunde ale acestui creator de viață. Imaginați-vă acum eroul evadat înlocuit cu un cetățean pașnic. Presupuneți același gest. Va fi inutil, gol de înțeles sufletesc, neobservat și banal ca o scărpinătură. Fiindcă tragicul tăinuit, de care fusese luminat întîi, va fi dispărut și spaima paralizant de sinceră a vagabondului va fi șterșă. Gestul nu soluționa o anecdotă, ci un proces sufletesc și acolo termenii sînt unici, personali și iramplasabili. Era ca o licărire de oțel ascuțit în soare, consumată o dată cu clipa și intrată — deși vremelnică — în socotelile eternității.

Dar exemplul lui Chaplin oferă altceva decît un foarte bogat material de argumente și ilustrări. Deschide subiectului nostru o perspectivă luată din noi puncte de vedere și îl îmbogățește. Iată, îmi este prezentă amintirea existențelor lui de tragic și umil eroism ca o versiune vie și singură valabilă a problemei. Speram, începînd aceste însemnări, o simplă precizare de termeni și o stabilire clară a premizelor. Subiectul s-a lărgit însă fără voia peniței noastre. Îl păstrăm deci pentru foiletonul viitor.

Cuvîntul, 14 august 1928

II

Terminam foiletonul trecut slujindu-ne — pentru a demonstra individualitatea procesului sufletesc al umorului — de exemplul lui Chaplin. Aminteam, mai precis, gestul scurt de tresărire, pe care eroul îl avusese în primele scene ale *Pelerinului,* cînd o mînă sprijinită pe barele ghişeului îi redeşteptase brusc din adîncimi spaima ocnaşului evadat. Alesesem exemplul cu gîndul modest de a ne justifica o afirmaţie, potrivit căreia — spre deosebire de comic — faptul umorului posedă termeni iramplasabili, personagii unice, neputînd fi înlăturate fără a nu i se înlătura prin aceasta şi sensul. Şi opream acele însemnări, pentru că amintirea lui Chaplin ne lămurise dintr-odată datele problemei, ni le sugerase la fel cum ni le pusesem noi din capul locului, dar sub înfăţişarea mai convingătoare, fiind mai dramatică, a faptului şi mai ales pentru că, astfel văzut, subiectul ne făcuse neîncăpător spaţiul rămas. Revenim deci.

Procesul comicului, simplu dezacord înfrîngînd anumite exigenţe logice, utilizează în desfăşurarea lui elemente necolorate în sens afectiv (vom preciza acest lucru puţin mai departe). Dimpotrivă, în economia sentimentului umor intră o acţiune sufletească, ce pentru a se determina pe sine — nu are nevoie decît de pretextul accidentului din afară. O dată acest pretext găsit, curentul sufletesc se instalează în fapt, aşa precum o sexualitate disponibilă se realizează în vis, atunci, cînd în timpul somnului, o mînă bunăoară a atins-o pe cealaltă. Să reţinem comparaţia şi să reamintim din nou scena din *Pelerinul.*

În timpul somnului o deplasare neînsemnată a trupului — un deget mişcat să gonească o muscă, un picior scos în afara cuverturii, o întîmplătoare atingere a epidermei cu o asperitate — se tălmăceşte înlăuntrul celui care doarme cu o altă vigoare şi altă semnificaţie. Gestul se desemnează acolo pe o scară cu mult mai mare. Pentru cineva care ar privi, lucrul ar fi infim : o uşoară mişcare de somnoros.

Pentru privitor nu s-a întîmplat decît ce a văzut. Un gest reflex cu tot atîta semnificaţie cîtă închide leneşa mişcare din coadă a pisicii. Ori, în sufletul celui ce doarme,

gestul acesta reflex şi-a însuşit brusc necesitatea şi înţelesul prezenţei lui. În spiritul omului adormit el poate fi un cataclism sau o fericire, o fantastică teroare sau o linişte dulce.

Existau acolo — latente — anumite dispoziţii sufleteşti, în rostul cărora gestul din afară a trebuit să se angreneze şi pentru satisfacerea cărora el a trebuit să dea naştere şi să intre în şirul anumitor asociaţii de idei. Fortuită poate din punct de vedere mecanic, mişcarea mîinii înlăuntru a intrat într-un strict determinism, a căpătat o stringenţă şi un înţeles de deznodămînt al unei acţiuni sufleteşti preexistente.

Nu vi se pare — avînd continuu prezentă în memorie scena citată din *Pelerinul* — că procesul psihologic al umorului este identic ? O simplă deplasare a mîinii, o scurtă împiedicare de o piatră, o clipire din ochi, un fapt mic şi stîngaci, văzut de afară complet lipsit de sens, se reflectă înlăuntru multiplicat ca într-un sistem de oglinzi, imensificat, bogat de înţelesuri, inegal, divers şi greu de conţinut. Această scurtă mişcare a trezit din adîncimi o coardă sunătoare şi a făcut-o să tremure descoperind acolo amintiri vechi, dureri abia uitate şi clipe penibile.

Toate acestea se deşteaptă instantaneu, împrumutîndu-i neînsemnatului gest o formidabilă rezonanţă interioară, un soi de armătură sufletească şi o acuitate rară de emoţie. E atunci un complex sentimental, unde nu ai şti bine să deslueşti grimaza tragică de surîs şi tăcerea teroarei de calmul simplei fericiri. E un sentiment complicat şi nesigur, întortocheat ca un drum de munte, tremurat peste mari abisuri sufleteşti şi — arar — statornicit frumos pe o rotunjime lăuntrică.

Mîna rezimată pe barele ghişeului de bilete, gest obişnuit, care pentru d-ta şi pentru mine nu înseamnă nimic, în inima vagabondului evadat a zgîlţîit deodată amintirea puşcăriei infecte, i-a smuls de acolo dureri tăcute între gratii şi păduchi, i le-a ţipat în urechi şi l-a părăsit în aceeaşi clipă groazei şi eliberării lui.

Dar chiar atunci cînd procesul[ui] *umor* nu-i vom putea deslui atît de precis această structură de veritabil complex freudian, e lămurit că vom trebui să-l recunoaştem în caracterul lui de individualitate sufletească şi să-l situăm în viaţa noastră dinăuntru. E mai ales sigur că în nici un caz nu am şti să-l reducem — asemeni faptului comic — la un joc logic

de concepte contrazise, ci dimpotrivă îl vom considera în mobilitatea interioară a structurii sale sentimentale.

De altfel s-a observat poate stăruința cu care în foiletonul trecut am întrebuințat de cîteva ori pentru comic atributul *fapt* și pentru umor atributul *sentiment*. Tot ce am scris în urmă nu încerca decît să precizeze sensul acestei terminologii. Iar cînd la începutul foiletonului de azi scriam că elementele comicului sînt neafective tot la acest lucru raportam. Deosebire esențială. Fapt, simplu raport anecdotic, comicul are dacă vreți un dinamism exterior, o logică epică, în virtutea căreia situația trebuie să se soluționeze în desnodămînt.

Dezacordul ce îl constituie, poate să fie înțeles ca un simplu conflict și poate să fie redus la o intrigă. Faptul comic echivalează deci în miniatură cu o acțiune și desfășurarea lui cu o expunere dramatică strînsă modest într-un singur moment. Este un gen dramatic concentrat și redus la micul joc al unei contraziceri.

Nu poate să fie o simplă întîmplare acest adevăr, că mai toți scriitorii comici au scris teatru și că în nici un caz nici unul n-a depășit povestea. Acolo unde arta prin definiție elimină anecdota (în poezie uneori și totdeauna în plastică și muzică), de acolo și noțiunea comic este eliminată. Nici pictura „cu subiect" n-o îngăduie. Nu cred să existe vreun sculptor, pictor, muzicant și nici măcar vreun poet, în a cărui operă să se poată desluși comicul, în accepția precisă, lămurită aici.

Ori, dimpotrivă, veți recunoaște trăsăturile umorului — fecunde și diverse —, dincolo de poveste, în arta sunetului, a culorilor și a formei. Adîncite în inima unui tragic neacceptat, înnobilate de eroismul unui surîs și înălțate de o revoltă ascunsă în timiditate, aceste trăsături umoreștí se lasă prinse cu mijloace mult mai sensibile și mai ascuțite decît ale anecdotei. Plastica, nepracticabilă evident pentru comic, se îngăduie fecundă de acest sentiment al umorului. (Nu pentru că ar fi necesară o exemplificare, dar pentru că ne sînt prezentate în memorie însemnăm în paranteză aceste două nume : Frans Masereel, Chana Orloff.) Ori, cărei calități îi datorește umorul această prerogativă ? Probabil adîncimilor lui spirituale. Plastic vorbind, comicul poate fi redus la o situație, umorul însă la atitudine. Pentru bunul motiv

că — spre perfectă deosebire de comic — umorul este un mod liric. „Poezia ratată", scriam data trecută. Ceea ce voia să însemneze tragedia unei sensibilități, care nu se poate realiza, drama unui sentimentalism strîmbat din proprie voință, autoironia unui visător surprins. Un soi de compromis sufletesc, aducînd pe departe (dar cu această imensă deosebire a unei profunde sinceități) cu drama cinicului și a scepticului. Fără stearpa lor poză însă și mai ales fără socotelile lor ofensive. În ultimă expresie, poate, un lirism, care cedează exigențelor sociale.

Această distincție explică, în sfîrșit, deosebirea cuvenită dintre comic și umor. Faptul comicului stilizat, date elementare de logică se oferă înțelegerii oricărei minți normale. Oricine judecă cu conștiința „principiului contradicției" percepe faptul comic. Este un fenomen democrat. Lipsit de nuanțe, necomplicat de nelămuriri sufletești, neumbrit de adîncimile personale ale insului, se comunică de la minte la minte, identic.

Valoarea lui socială n-a scăpat teatrului, care, utilizînd farsa, a creat comedia de moravuri. Genul acestora ilustrează posibilitățile de circulație universală și întrepătrundere ale comicului. L-a despărțit — dacă mai are nevoie — de exigențe estetice și l-a dăruit funcțiunii lui sociale.

Dar umorul — nesocial de două ori ; întîi ca fenomen estetic, pe urmă ca sentiment — devine *antisocial* atunci cînd exprimă conflictul dureros dintre sensibilitatea insului și realitățile societății organizate. În limitele acestui unghi își fac loc toți revoluționarii și vagabonzii lumii, rătăți sau nu. Exemplul lui Charlie Chaplin este încă o dată cu noi.

Sfîrșim deocamdată aici aceste însemnări. Economia lor — chiar atît de redusă pe cît ne-o impune foiletonul — ar mai fi cerut cel puțin un articol. Rămîn de precizat cîteva afirmații și de exemplificat altele. Îmi dau însă seama că, util, lucrul nu se poate face decît cu liniștea și coerența, pe care numai un spațiu generos ți le poate oferi.

Altă dată deci și în alt loc. Cetitorii foiletonului nostru știu însă că, fragmentar, subiectul ne-a ocupat atunci cînd am scris despre Unamuno, Maurois, Masereel. Vom reveni mai tîrziu asupra acestora trei. Vom vorbi poate mai mult de Chaplin și ne vom opri la Shaw, Wilde, Proust și

Arghezi. Cu toate aceste prilejuri, făgăduite treptat pentru mai tîrziu, problema foiletonului trecut şi a acestuia se va lămuri din atîtea puncte de vedere.

Cuvîntul, 21 august 1928

NOTE

I

Ridicol. Iată un cuvînt pe care l-aş voi şters din vocabularul meu. A intrat prin surprindere o dată cu cîteva asociaţii verbale curente şi a rămas din obişnuinţă în economia frazei mele, chemat ori de cîte ori o inflexie de voce îmi anunţă lipsa unui atribut mai mult. Dar în ciuda acestui serviciu, îl simt gol de înţeles. Ridicolul e un comic mărunt. Statornicită pe siguranţa propriului său orgoliu, mintea noastră nu se mulţumeşte să excludă, de cîte ori nu înţelege. Ci avînd nevoie de această scuză a insuficienţei sale — bagatelizează. Obscuritatea nu există de fapt decît ca o manifestare a lipsei unei facultăţi. Un ochi adaptat tuturor nuanţelor ar nega-o.

Un fapt înţeles nu poate să fie ridicol. Dacă depăşindu-i aparenta gratuitate i-ai priceput intima lui logică, imediata lui necesitate sufletească, atunci el poate fi tragic sau mărunt, zguduitor sau agreabil, emoţionant sau indiferent. Dar în nici un fel ridicol. Nu există moment omenesc, care văzut de aproape să nu-şi capete adîncimea unui mic adevăr, dimensiunile unei vieţi condensate, mişcarea personală a unei trăsături, neevidentă pentru cine nu ştie să privească. Aş voi să refac din acest punct de vedere istoria tuturor oamenilor „ridicoli". Ar fi o reabilitare meritată şi bogată în alte înţelesuri.

Un exemplu : În *Circul* lui Chaplin, eroul urmărit de poliţişti, se întîlneşte la un colţ de stradă cu un hoţ. La zece paşi de ei, primejdia. Amîndoi aleargă nebuneşte, disperaţi,

formidabil. Ori în această fugă de panică. Chaplin, zărindu-şi tovarăşul de drum, îşi scoate cu nepăsarea unui gest cotidian, pălăria şi îl salută. Sala rîde cu lacrimi. Ridicol, nu ? Ridicol omul ăsta, care mai are liniştea de a face o glumă sau o gentileţe numai, atunci cînd la zece paşi de el, un revolver îl caută.

Dar gestul capătă un sens de reală poezie şi curată noblеţe omenească, pentru cine, cunoscîndu-l, eroul lui Chaplin se arată un vagabond terorizat şi bun, sentimental şi dezamăgit, afectuos şi trist. În unica lui filozofie de puşlama visătoare, salutul este semnul idealului său de calm şi bună înţelegere, gestul defensiv al singurătăţii şi în acelaşi timp al sociabilităţii sale. El salută cum respiră. Poartă cu el acest steag alb al păcii şi al nenorocirii lui. E un fel de tragedie mimată. Se vrea singur şi se vrea bun. De aceea se izolează şi se apropie în acelaşi timp cu această dovadă de bunătate şi de panică.

Ridicolul ? Un laş elogiu, pe care inteligenţa noastră şi-o aduce sieşi şi insuficienţii sale.

Nu cunosc în registrul sensibilităţii mele un sentiment mai agresiv decît teama. Chiar atunci cînd îmi încleştează maxilarele, îmi opreşte respiraţia, îmi paralizează pumnii şi mă lasă înfrînt prin mine însumi în faţa primejdiei. Mi se pare că tocmai această subită paralizie nu exprimă decît o excitare excesivă a mîniei şi a muşchilor. O primejdie formidabilă îi dă instinctului meu de apărare o acuitate care trecînd peste luciditatea necesară acţiunii, suprimă actul. Poate că frica nu este decît o agresivitate ratată. Numai aşa înţeleg de ce se spune că e bine să te fereşti de curajul laşului. Poate se întîmplă atunci în sufletul lui pentru întîia oară echilibrul excitaţiei unei primejdii şi pentru întîia oară, exaltat, ştie să-şi frîngă infirmitatea unei excesivităţi emoţionale. Momentul acela e destinderea orgolioasă şi bruscă a tuturor pumnilor rataţi şi a tuturor energiilor eşuate.

Limba latinească prinsese această posibilitate sufletească şi ştie să exprime proiectarea în afară a sentimentului „teamă". Verbul *timeo,* e tranzitiv. Se construieşte cu acuzativul şi prin asta face înţeles caracterul de trecere în afară a fricii.

Noi spunem „mă tem de foc". Ei spuneau „îi tem pe Greci". Prindeți desigur nuanța.

Ați văzut cum se luptă o fată ? Spectacol curios și semnificativ. Această situație, care îi pretinde ofensivă și inițiativă, o învață cu o leneșă apărare ce duce totdeauna către o înfrîngere dinainte știută. O femeie aduce în luptă moravurile vieții ei sexuale. Gesturi incoerente și dezordonate, deschizînd fără voie curbe și sinuozități, rotunjimi și depresiuni descrise cu o falsă energie prin aer. Simbolic ? Să fie în această manieră imaginea simulată a sexului ? Presupunere posibilă, cu atît mai mult cu cît felul de luptă al masculului nu este departe de strategia lui de alcov. Mîna lovește brusc și pornește drept, fără ocol.

Lupta lui are o francheță de atac gîndit și sigur. Gesturile se leagă unul de altul, concentrat. E precis ca o gimnastică. Și e higienic pentru supleța tuturor mușchilor mișcați armonios și dur.

Lupta femeii e aproape o isterie. Pumnul ei o aluzie. Am impresia unui joc de cuvinte mimat.

Simpatie, sentiment minor, scrie în etica emoțiilor d-tale, domnule. Mărturisesc, m-a plictisit totdeauna definitiv asta, reminiscență dintr-un nitscheanism, pentru mine de mult inabordabil. Nu. Prețuiesc sentimentul ăsta pentru calitățile lui active și sociale. Este ca o lumină specifică anumitor plăci sensibile. Dacă au găsit-o, imaginile lor își vor deschide culoarea și conturul. Dacă nu, vor fi iremediabil pierdute. Sînt oameni, la care timiditatea ia forma acută a unei imbecilizări. Cuvintele li se opresc în gît, gîndul în meninge. Și totuși într-o zi, deodată, mintea li se dezleagă, ochii prind strălucirea sfîntă a deșteptării din lăuntru, cuvintele învie alert, nervoase, noi, tăioase și fața prinde să se miște cu expresivitatea multiplă a inteligenței. Toate astea pentru că s-a întîmplat mica minune a unui gest prietenos, a unei priviri afectuoase, a unei strîngeri de mînă. Simpatia e altceva decît bunăvoința. Este o solidarizare umană și discretă, egalizînd un moment și făcîndu-l apropiat, intim, comod. E un sentiment stenic și de cea mai simplă noblețe. De cîte ori surîsul ei este identic cu al camaraderiei, această bărbăție ductilă e tare totuși, sensibilă deși puternică.

De ce să-l ştergi din mişcarea firească a inimii şi inteligenţei d-tale ? S-ar putea întîmpla, de teama sentimentalismului, să te trezeşti cîndva pe locul sterp al atitudinii. În viaţa mea de toate zilele, le detest.

Cuvîntul, 28 august 1928

II

Acceptăm de obicei noţiunea tragicului ca pe o suferinţă de altă intensitate, nu de altă natură. Raportul dintre durere şi tragic se stabileşte curent, asemeni aceluia dintre cuvînt şi uragan. E aici mai mult decît o improprietate de expresie ; e o pierdere a sensului.

Tragicul ţine de luciditate. E o durere care se gîndeşte în serie, se adînceşte cu atît mai lucidă şi sublimează în spirit, aşa cum o idee la presiunea puternică a unei conştiinţe poate sublima în patetism.

De aceea sentimentul tragicului îi este străin femeii şi imposibil temperamentului mediocru. Lingoarea şi leşinul anulează tragedia, fiindcă anulează inteligenţa. Durerile esenţiale se consumă la lumină şi pretind atenţii. Nu te întorci din profunzimea lor în necunoştinţa somnului sau leşinului, decît pierzîndu-le iremediabil.

Tragic şi *tragism*. Să fie două sinonime, dintre care cel dintîi are superioritatea de a suna mai frumos şi de a fi — prin întrebuinţare — mai puţin străin limbii noastre ? Am stat nehotărît cu condeiul deasupra unui text din care fusesem sfătuit să şterg cuvîntul de al doilea şi să-l înlocuiesc cu cel dintîi, şi căutam să prind deosebirea lor subţire şi neobservată, care probabil exista de vreme ce aveam sentimentul ei.

Aş defini tragismul posibilitatea de a suferi tragicul. E forma sa acţionată şi mobilă, e faza lui preliminară, e virtualitatea sa încă nerealizată deplin, dar trăindu-i etapele şi ajungînd-o. E un patetism nefixat. Pe cînd tragicul e sfîrşit ca o poveste. E traducerea în clipe realizate a tragismului.

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREŞTI

Interesantă problemă de conştiinţă înfăţişează oamenii, care trăind vreme îndelungată în vecinătatea unei personalităţi puternice, suferindu-i influenţa imediată, lentă şi neobservată, acceptîndu-i stăpînirea ca pe o atmosferă morală, participînd docili la economia cotidiană a unei vieţi ce nu este a lor dar care sfîrşeşte prin a fi *ca şi a lor*, se trezesc într-o bună zi singuri, lipsiţi de suportul înfrîngerii dar şi al siguranţei, obligaţi să privească viaţa prin cristalinul unor ochi închişi pentru vecie.

Desigur, renunţarea la mica lor persoană nu a fost un act de reflexie şi consimţămînt. S-au dat marelui om pe încetul, roşi de trecerea zilelor, din ce în ce mai neatenţi cu ei, din ce în ce mai cîştigaţi de gestul şi inflexia de voce a celuilalt.

În capitularea lor a fost ceva din simplitatea unei femei, virtuoasă pînă la asprime şi morală pînă la dizgraţie, care trăind totuşi îndelung în intimitatea unui bărbat (vecin de cameră, coleg de şcoală, de birou) pierde pe fiecare zi, fără să-şi dea seama, puţin din inflexibilitatea ei sentimentală, din reacţiunile pudoarei ei sincere, din prudenţele ei de mare onestitate, pînă ce într-o zi cu liniştea unui gest obişnuit, prinde să-şi scoată rochia şi se culcă odihnitor de intimă în patul bărbatului temut, în două braţe ocolite cu îndîrjire. Din clipa cînd o femeie ridicîndu-şi din întîmplare rochia mai sus de jartieră, în faţa unui bărbat, n-a mai roşit de jenă şi ruşine, din acea clipă îi aparţine.

Din clipa cînd secretarul unui om mare, fumînd o ţigară, o ţine între degete cu aceeaşi ingenuitate obişnuită „maestrului său" şi nu-şi dă seama de neautenticitatea acestui gest, persoana lui e moartă. Capitulările aici, ca şi în dragoste, încep de la acceptarea inconştientă a ticurilor.

Gîndiţi-vă însă la drama adevărată a omului din care douăzeci de ani au izbutit să facă o variantă a stăpînului, obligîndu-l să participe la eleganţa lui, la galanteria lui, la sentimentalismul, tactica amoroasă, maniera digestiei, preferinţele livreşti, spiritul, meschinăria şi noblеţea lui. Toate acestea privite din afară nu fac decît decorul unei vieţi. Valoarea lor stă în inteligenţa şi sensibilitatea celui ce le trăieşte. Ori, iată, stăpînul moare. Şi copia lui rămîne să ducă

mai departe o tehnică de viaţă, căreia i-a murit spiritul şi finalitatea o dată cu el.

Îi rămîne omului să tîrască mai departe toate aceste zdrenţe şi simulacre, ca pe nişte zale sparte păstrate mult după sfîrşitul războiului, din lipsa hainelor civile. Sau — şi aici poate începe drama — să încerce cu deznădejde o răzvrătire. Să se urmărească nemilos şi crunt pînă în cele mai mici amănunţimi ale fiinţei lui şi să taie de acolo, să extirpeze tot ce îi aparţine mortului, tot ce s-a strecurat străin şi a falşificat fibrele unei vieţi modeste şi neînsemnate, dar proprie şi adevărată. Operaţie de purificare şi ascetism, de renegare şi blestem, operaţie de năpîrlire violentă şi conştient pregătită. O adevărată zguduire. Amintirile unei copilării depărtate, peste care cenuşa unei bătrîneţi străine s-a aşezat să le stingă jarul etern, se adună în acest efort şi cu disperarea morţii încearcă să-şi reaprindă flacăra şi [să] răzbată afară, peste neadevăr, peste fals. Caz de patetism admirabil, antrenînd laolaltă rădăcinile a două vieţi suprapuse. Şi muncă imposibilă cu aceea a cuiva, care ar voi să despartă într-un acelaşi incendiu flacăra gazului de a spirtului şi să le facă să ardă în parte şi singure.

Mi s-a părut odată că aş putea distinge această nenorocire, scrisă mai sus, în existenţa lui Jean Jacques Brousson. Fostul secretar al lui France adoptase cu un mimetism de veritabil servitor, tehnica inteligenţei şi a spiritului maestrului său. Numai tehnica, desigur. Şi la „Villa Saaïd", pînă ce bătrînul cobora în birou să strîngă mîna amicilor veniţi mai devreme, tînărul secretar îi întreţinea cu o abilă copie a metodelor celuilalt, utilizînd deopotrivă ironia şi seriozitatea, burlescul şi melancolia, modestia perfidă şi orgoliul reţinut. Un Anatole France pe o scară enorm redusă.

Şi bătrînul a murit. Brousson părea să consume zguduirea aceea de care vorbeam mai sus. Un an de tăcere (pentru un conflict de conştiinţă, cam puţin). Şi pe urmă — pamfletul. Ruptură — ne-am gîndit noi, deşi puţin dezamăgiţi de tonul diletant şi perfect francian al paginilor.

Iată, însă vremea a trecut. Dacă ar fi fost cazul Brousson o sinceră dramă, tutela lui France asupra inteligenţei lui

ar fi trebuit să fie lichidată în fine. Zadarnic fostul secretar a încercat să-şi fixeze o poziţie sufletească potrivnică spiritului francian. N-a izbutit să fie decît duşmanul lui France. A rămas însă elevul acestui gen sufletesc. Şi iată, de atîţia ani, uitlizînd metoda mortului, exploatîndu-i spiritul şi ironia, scepticul şi neinspiratul Jean Jacques Brousson face „procesul scepticismului". Vedeţi ce uşor se poate converti un caz de conştiinţă în ridicul.

Arar numai, fostul secretar al răposatului se surprinde exersînd jocul detestat şi atunci ai impresia că un sentiment penibil de căinţă îl munceşte. Şi atunci pare că între fraze îi consacră amintirii „celuilalt" o floare înduioşată.

Asta îmi aduce aminte de acea teribilă cucoană a veacului al XVII-lea, care, culcîndu-se cu unul din voinicii ei amanţi, avu într-o zi imprudenţa să privească, atîrnat de perete, tabloul soţului ei, cavaler în zale şi armat gata de război, ceea ce făcu să încerce o bruscă remuşcare şi să exclame în timpul marelui spasm :

„Grand héros, me pardonneras-tu ?"

Recenta discuţie asupra romanului modern şi mai recenta carte de critică a d-lui Lovinescu au reluat — cu seriozitate — problema aproape metafizică a puritaţilor de gen. Am scris altă dată (şi prilejul era mai fericit nu pentru că era oferit de André Gide, ci pentru că ne dăruia o experienţă, mult mai valabilă decît orice teorie) despre aceasta. Negînd însă autenticitatea „epicului pur", nu negam existenţa unor temperamente de scriitori, specializate la anume mod de sensibilitate. Am speculat chiar cîndva exemplul d-lui Tudor Arghezi.

Ne-am amintit acestea, urmărind de curînd, cu interes, scrisul unui debutant, Mircea Damian. O precizie şi o sobrietate frumoasă în descrierea unui moment, o îndemînare în evitarea adjectivului şi o utilizare bună a substantivului. Nu e încă vorba despre un scriitor. Nu ştiu întrucît se poate conta ca pe o nădejde. Uzează de mijloace prea seci pentru asta. Dar îl însemn aici pentru semnificaţia unui temperament.

Cuvîntul, 28 noiembrie 1928

DICȚIONAR DE TERMENI LITERARI

I

Citesc la rubrica de informații a unei gazete literare : „Fecundul scriitor X, care a semnat zilele trecute întîile exemplare ale ultimului său volum, a făcut zilele acestea corectura unui nou roman ce va apărea săptămîna viitoare, a terminat manuscrisul unei trilogii epice și a început să lucreze la o vastă cronică de moravuri bucureștene ce va fi sfîrșită și publicată pînă la toamnă."

Nu cred ca redactorul acestei informații să fi avut intenții ascunse. „Fecundul autor" e o formulă de mult lansată în critica românească. Ba este chiar expresie de strictă moralitate. Sîntem doar un neam de gospodari așezați. Iar adjectivul acesta — „fecund" — are o nuanță de onestitate și de hărnicie, pe care ar fi greu să nu o admirăm. Se pare că breasla scriitoricească, atît de grav compromisă din vremea în care poeții purtau plete, se îmbătau cu absint și mureau de tuberculoză, nu are decît de cîștigat de pe urma atributelor ei prolifice. „Fecunditatea" e poate o noțiune burgheză ; dar tocmai de aceea onorabilă.

Lăsînd însă gluma și considerațiile de ordin moral, să observăm că ceea ce se numește fecunditate în artă e un simptom de mediocritate. Cunosc foarte puține excepții la această regulă.

Dacă arta nu este o simplă transcriere a vieții, ci o ridicare a ei la o expresie sintetică, dacă ea nu este o îngrămădire de fapte, ci o alegere de semne caracteristice, atunci procesul ei de creație trebuie să fie lent, complex și îndelungat. De la a lua cunoștință de materialul uman, asupra căruia va lucra, pînă a degaja din acest material semnificația și esențialul, artistul are nevoie de un timp de elaborare interioară și de reflecție. Adevărurile sufletești nu sînt evidente. Nu le surprinzi ziua în amiază mare circulînd pe fețele oamenilor și așteptînd să fie notate în carnetele d-tale de observații. Ce lungă serie de confruntări, erori, reveniri, intuiții, experiențe și corectări, ce laborator mintal nesfîrșit, în care viața își retrăiește încă o dată mersul, ce veșnic și

viu efort de înțelegere stă la punctul de plecare al unei opere ! Ori, acest proces sufletesc, ce se ridică între material și creație, e necunoscut „autorului fecund". Iată de ce opera lui e prin definiție mediocră.

De altminteri relația dintre fecunditate și inferioritate e un adevăr pe care, înaintea artei, l-a verificat zoologia. Cu cît cobori pe scara animală, cu atîta gradul de fecunditate crește, perioada de gestație se scurtează, procesul de reproducere se simplifică. Un animal, cu cît are mai puține funcții de viață, cu cît e mai limitat, mai simplu și mai neadaptabil, cu atît se înmulțește mai ușor, ajunge la maturitate mai repede, piere mai curînd. Evident, ierarhia biologică este o prejudecată de școală. Iar, fără a stabili neapărat grade de superioritate în absolut, trebuie să observi această evidență : că un organism diferențiat, complex și durabil, capabil să-și lărgească viața pe o suprafață progresivă și să o nuanțeze în raporturi diverse, nu poate fi decît rezultatul unei elaborări prealabile, cît mai lentă și cît mai delicată.

Și această comparație ne dă prilejul unei lămuriri. În fond ce se cheamă fecunditate ? Este infuzorul mai fecund decît un om ? Da, dacă judeci după cantitatea progeniturii fiecăruia. Nu, dacă făcînd abstracție de număr, te gîndești la echilibrul și legea de viață ale unei specii și ale celeilalte. Și, transpunînd întrebarea în ordine artistică, este fecundul scriitor X [1], care a scris în trei ani opt romane enorm de lungi, mai fecund decît Stendhal, care într-o viață întreagă nu a scris decît șase, și încă nu toate terminate ?

Orice fel de activitate omenească poate să se dezvolte după „legea celui mai mic efort". Cu o singură excepție însă : a spiritului. O inteligență nu se definește pe sine decît în fața obstacolului și nu se realizează decît în efort. Iar o artă, din care gîndirea lipsește, e de cele mai multe

[1] Dumnezeu știe că scriitorul acestor pagini nu a renunțat vreodată să spună lucrurilor și oamenilor pe nume. Dar cum o îndelungată lipsă din țară, ce putea da loc unui teribil succes polemic al vreunui neașteptat preopinent și cum — din depărtare — anecdota devine perfect indiferentă, e preferabil să ne dispensăm de nume proprii. Cu atît mai preferabil, cu cît considerațiile articolului de față depășesc în generalitate, un caz special sau altul.

ori o artă caducă. Ori a gîndi o operă şi a o înţelege organic, armonios şi durabil, însemnează a o duce cu tine ani întregi, pînă cînd, realizată după legi ce îi sînt proprii, se cristalizează independentă de tine. Poate că poezia, plastica şi muzica se pot dispensa uneori (noi ne îndoim) de această elaborare brută. Poate că „inspiraţia" îi ajunge unui tablou sau unui vers. Dar există o specie literară, pentru care reflecţia este o lege absolut indispensabilă. Şi — fără a practica un fel de metafizică literară, pe care o detest —, mă întreb dacă, în vreme ce Dumnezeu nu ştie să facă în nouă luni decît un pui de om miorlăitor, fragil şi crud, unui scriitor nu i-ar trebui cel puţin de trei ori pe atîta, pentru ca să creeze un om în toată firea, cu o inteligenţă, o sensibilitate şi un destin personal, intrat într-un joc de tragedii şi comedii zilnice, şi pus în legătură cu viaţa complicată a altor eroi, tot atît de amănunţit şi veridic creaţi. Să ni se ierte comparaţia. Vina ei o poartă termenul „fecunditate". Şi în fond ne interesează mai puţin eleganţa unei expresii, cît înţelesul ei.

Un romancier trebuie să-şi cunoască eroii ; trebuie să-i descopere mai ales, să realizeze atmosfera de virtualităţi şi tendinţe organice, din care să se poată alege adevărul, aşa cum în viaţa adevărată se alege din pasta informă a zilelor un fapt luminos, un cuvînt, un strigăt. Un romancier trebuie să trăiască în tovărăşia oamenilor lui. Scrisul nu poate fi o operaţie dinainte prevăzută, cu o creştere vie şi multiplă, cu accidente, cu dificultăţi, cu ocoluri, cu dezamăgiri. Cine a avut vreodată — scriind — indefinisabila senzaţie de a trăi lucrurile pe care le scrie, va înţelege cît e de simplu adevărul acesta. Iată de ce pun mare preţ pe factorul „timp" în procesul de creaţie artistică şi iată de ce consider „fecunditatea" inevitabil mediocră.

Bănuiesc, desigur, obiecţiile cetitorului. Dar Balzac ? Dar romanul englez ? Dar romanul rus ?

Am putea să ne întrebăm în primul rînd, dacă un scriitor care trăieşte 70 de ani şi scrie 20 de romane poate fi numit un „autor fecund". Cred că nu ; cel puţin sensul industrial al termenului (şi noi pe acesta îl discutăm) e sigur că nu. Vom remarca apoi, că cel mai „fecund" romancier al Franţei nu este Balzac, ci Ponson du Terrail. Şi că marile romane ale literaturii franţuzeşti aparţin unor scriitori,

care mai mult de o carte n-au publicat : Doamna de Lafayette, Eugène Fromentin, Stendhal chiar, într-o anume măsură, poate fi considerat autorul unei singure cărți, căci toți eroii săi și toate romanele sale revin — cu detalii feluri te — la o aceeași temă și la același erou. Iar Balzac însuși nu realizează decît o singură mare frescă, în care se silește să retușeze, să amplifice, să reia eroi și teme egale. Și mai ales, nu trebuie să uităm că o imensă parte din opera balzaciană e astăzi perimată, greoaie, inutilă, nesubstanțială. Nu poți să durezi din nămol o operă eternă. Cît despre englezi, observațiile de mai sus sînt și pentru ei adevărate. Nici Daniel de Foë, nici Thomas Hardy, nici Meredith și cu atît mai puțin romancierii imediat contimporani nu sînt „fecunzi". Fecund e Walter Scott.

Poate că problema ar putea fi pusă altfel pentru ruși. Psihologia lor de mari proporții, sufletul lor „scit" îndreptat spre umbră, sensibilitatea lor haotică și inegală poate fecunditatea dezordonată a pămîntului lor de stepă, aspru, crăpat în pustiu într-un loc, negru, umed și îngreuiat de o enormă vegetație într-altul. Și totuși, chiar cu această rezervă, chestiunea — reluată pe îndelete — ne-ar duce spre aceeași concluzie.

Cuvîntul, 26 aprilie 1930

II

Temutul polemist

Dacă „fecundul autor" este un termen literar general, „temutul polemist" e numai o noțiune românească. Și ca sensibilitate și ca funcție și ca metodă și ca psihologie, „temutul polemist" ne aparține. El răspunde unui spirit de uliță, pe care e greu să-l întîlnești aiurea. Violența lui fără responsabilitate are ceva din logica anonimă, elementară și răzbunătoare a unei pietre, care sparge un geam. Temutul polemist e un „manifestant". În calitatea aceasta reacțiunile lui au valoare de reprezentanță colectivă. Piatra pe care a aruncat-o el, putea să o arunce vecinul lui. Dus

la cea mai apropiată secție de poliție, aceasta îi va fi și apărarea.

Nu ignorez importanța unei asemenea justiții populare. Sînt categorii de activitate, în care o aprob chiar : în politică bunăoară. Dar eu nu scriu un dicționar de locuțiuni generale, ci unul de specialitate literară. Și în literatură „temutul polemist" devine grotesc.

Condiție primă : „temutul polemist" nu trebuie să aibe idei — și nici nu le poate avea (poate în schimb să aibe „păreri" — ceea ce e cu totul altceva. O părere se adoptă, o idee se creează. O părere se abandonează, o idee moare). Cine cunoaște idei, cunoaște limite. Prin acest simplu fapt, cuvîntul devine reflectat, răspunzător de înțelesul pe care îl exprimă, atent la consecințele lui, raportat la un mod central și mai ales obiectiv. Cine cunoaște idei — cine le trăiește adică — nu poate păși împotriva lor decît cu modestia și cu liniștea omului pornit pe o treabă lungă și grea. Ați văzut aerul calm și răbdător, pe care îl are un fierar în fața nicovalei ? Dealtminteri cred că mă exprim greșit : nu poți păși împotriva unei idei. O poți înțelege, o poți situa într-o sensibilitate anumită, într-o psihologie, într-un șir de fapte anumit, o poți defini în raport cu tine și îți poți da seama cît îți este de străină și de ce îți este străină. Asta e tot : și e mult. De aceea cred că — în sensul obișnuit al vorbei — un intelectual, adică un om care gîndește, nu poate să fie un polemist, și mai ales nu unul temut.

Lipsit de idei, „temutul polemist" are o perfectă libertate de expresie. După cum într-o perioadă de inflație monetară, o bancă emite mai multă monedă decît i-ar permite aurul în depozit, el vorbește mai mult decît cugetă. Cuvintele lui nu sînt „convertibile". Și după cum valoarea nominală înscrisă în cifre pe hîrtia monedă devaluată, depășește cu mult valoarea ei reală, superlativele „temutului polemist" întrec totdeauna sensul exact al unei situații. E o desfrînare verbală. E o continuă dezertare din realitate.

Psihologia acestei exasperări polemice e simplă. Ea se explică printr-o sensibilitate epidemică. Reacțiunile sînt reflexe. „Temutul polemist" este omul căruia „îi sare mustarul". El are totdeauna sentimentul de a fi vizat, pentru că nu are niciodată conștiința de a fi purtătorul unui adevăr, care să-l depășească. El nu cunoaște bucuria de a înțelege

și demnitatea de a se supune. El nu cunoaște necesități și consecințe. Stă în drumul năvălitor al faptelor și crede că trei adjective agitate în fel și chip vor putea să le oprească. Prin această iritabilitate de suprafață, prin această falsă pasiune „temutul polemist" e autohton. El are mistica invectivei și a elogiului. Crede în cuvinte. Iată de ce la noi în țară oamenii discută. Aiurea — în țări străine — ei convorbesc numai. „Temutul polemist" este tare ca un agent secret. El nu va ști lămurit din ce nuanțe e făcut gîndul tău și spre ce disciplinate izbînzi se îndreaptă, dar va ști precis cu cîte femei te-ai culcat și cîte stridii obișnuiești să mănînci la masă. Și din punctul lui de vedere, are dreptate.

El e vulgar de două ori : în violență și în sentimentalism. Căci cineva poate să fie ofensiv, tăios și rău fără să fie un „temut polemist". Cineva poate să fie colțuros și ascuțit, dur și inatacabil, dîrz și pătrunzător prin inteligență, nu prin temperament. Dar „temutul polemist" nu are o asemenea virulență rectilinie, ci alternează furia exaltată cu duioșia sentimentală. El e un liric. Și lirismul lui e primar.

„Temutul polemist" este un exemplar de umanitate inferioară. Inteligența lui se cheamă vervă. Reacțiunea lui morală se cheamă indignare. De la un sistem nervos redus la marele simpatic, mai mult nu se poate cere.

Criticul eclectic

Vă propun următoarea definiție a criticului : cineva care știe să înțeleagă incompatibilitățile dintre lucruri.

Și nu insist. Prefer să continuați singuri justificarea acestei definiții. Ar trebui poate să adaug un comentariu, dar pe de o parte termenii ei mi se par destul de clari, iar pe de altă parte paragraful acesta nu are a se ocupa de critic în genere, ci numai de specia „criticului eclectic".

Se numește astfel un comentator literar, care e capabil să guste în aceeași măsură opere de artă perfect deosebite și ca sens, și ca manieră. El poate îmbrățișa cu un egal entuziasm școli, tendințe, psihologii și moralități perfect contrarii. De altminteri noțiunea de contrazicere îi este străină. El nu percepe incompatibilul. Raportîndu-mă la definiția mea primă, voi spune că „eclectismul" este necritic.

Se poate spune în apărarea „criticului eclectic" (şi se şi spune), că el se situează — în comentarea unei cărţi — nu din punctul său de vedere, ci din punctul de vedere al cărţii. Şi că deci, dacă el e în stare să preţuiască o infinită diversitate de opere, e pentru motivul că ştie să aibe o infinită diversitate de moduri de înţelegere. Gustul lui variat ar dovedi numai suplеţe şi putinţă de adaptare. Argumentul acesta însă nesocoteşte însăşi funcţia intelectuală a criticii. Evident, o carte poate să fie şi trebuie să fie situată în ambianţa ei sufletească, pusă în legătură cu punctele ei de plecare, cu criteriile şi tendinţele ei. Dar a te limita la această cercetare este a umbla pe un drum care nu duce nicăieri. Şi după cum o linie, ca să descrie un plan, trebuie să întîlnească o alta, sensul unei cărţi — ca să devină o experienţă vie şi valabilă — trebuie să întîlnească sensul deosebit al personalităţii celui ce o ceteşte. A critica o operă de artă, însemnează a stabili punctele de intersecţie dintre adevărurile tale şi adevărurile ei. Singură această confruntare poate fi instructivă, deschizătoare de noi perspective şi creatoare de valori. După cum un obiect de alabastru îşi schimbă reflexele, greutatea şi forma, cînd e trecut sub lumini de culoare şi intensitate diferită, tot astfel o carte devine sub unghiul de vedere deosebit al mai multor inteligenţe ceva continuu nou şi continuu transformat. Critica nu interesează pentru obiectul, cît pentru atitudinea şi maniera ei. Iar un critic, dacă este instructiv prin ceea ce aprobă şi admiră, e cu atît mai mult prin ceea ce respinge şi denunţă. Fiindcă (cetitorul să ierte insistenţa cu care repetăm de la o vreme acest adevăr), o inteligenţă se defineşte pe sine în contraste. Montaigne ştia acest lucru şi îl spunea frumos : „Je m'instruis mieux par contrariété que par similitude..."

Critica începe de la un criteriu precis mai departe. În intransigenţa acestui criteriu, în jocul lui lucid, în acţiunea lui scrutătoare, de multe ori încap mari nedreptăţi. Dar un critic adevărat se poate înşela : esenţial este ca erorile lui să fie expresive, personale şi încadrate în cugetarea sa. Căci o eroare personală preţuieşte mai mult decît zece adevăruri găsite pe stradă.

„Criticul eclectic" nu are criterii. El nu ştie să excludă. Poate că el nu se înşeală niciodată : poate că toate operele,

pe care le admiră, sînt *în felul lor* valoroase. Dar tocmai faptul că cineva le-a putut aduna la un loc, nesocotind tocmai acest „fel al lor", le devalorează. „Eclectic" poate fi un colecționar. Un critic trebuie să fie numai lucid.

Cuvîntul, 1 mai 1930

DESPRE EDUCAȚIA ROMANCIERULUI

Primesc dintr-un oraș de provincie, din partea unui om inteligent (singura inteligență rea, lucidă, adîncă, pe care o cunosc acolo) lungi scrisori de informații locale. Corespondentul meu, om umblat și obișnuit să se miște ușor prin cărți, prin orașe și prin țări, deprins să întîlnească aventura și să se lupte cu ea, să o descopere și la nevoie să o născocească între împrejurările și oamenii cei mai puțin interesați, îmi scrie despre o mie de nimicuri. Fiindcă prețuiește și cunoaște valoarea detaliului de viață, prietenul meu nu se sfiește să-mi povestească cu pasiune evenimentele tîrgului: cutare domnișoară s-a măritat, cutare domnișoară nu răspunde la salut, cutare domn jucînd bridge a spus alaltăieri seara, într-o familie, cutare lucru...

Jocul mă distrează. Cunosc eroii acestor mici întîmplări, știu între ce limite strîmte se poate plimba obscura lor viață și îmi imaginez ușor restul. Un rest sărac și trist de altminteri. Dar pe marginea acestor vieți de duzină mi se pare că se pot ceti lucruri mai durabile decît amintirea lor trecătoare. Prietenul meu va pleca iar în lume și scrisorile lui vor vorbi despre alte lucruri. Iar aici, de unde scriu, prilejul de a cugeta la istoriile ce se întîmplă într-o provincie de la altă margine a continentului e rar. Să nu-l pierd.

Nu știu dacă există o vocație de romancier. Mai degrabă cred că nu. Romanul mi se pare a fi mai mult o problemă de atitudine, decît una de talent. El presupune o obișnuință de a vedea și de a înțelege. La urma urmelor, posibilitățile de expresie pot fi reduse și chiar de proastă calitate. (Zola a fost un romancier. Francisc Jammes nu va fi niciodată unul.)

Nu-i trebuie unui romançier, pentru început, decît o singură pasiune : curiozitatea. E bineînțeles că nu curiozitatea măruntă și sprintenă a omului după stradă, ci dorința de a surprinde mersul lucrurilor în adînc, de a descoperi legăturile dintre oameni, de a urmări începuturile unui sentiment. E o pasiune care cere timp, prudență și (nu în sensul virtuos al cuvîntului) dezinteresare. E mai ales o pasiune care trebuie educată. Să treci pe lîngă oameni și să le furi, fără să observe, o expresie, un fel de a se îmbrăca, un sentiment, să-i obligi să-ți vorbească despre ei și să-i asculți cu indiferență, să-i pui cu de-a sila în anumite situații și să-i privești pe urmă de-o parte ca pe elementele unei experiențe de chimie —, iată o operație ce trebuie învățată încet și cu răbdare.

Nu materialul romanului definește romanul ca gen. El stă la îndemîna oricui : dacă ai un suflet și o minte deschise vieții larg, ca două mari ferestre, dacă știi să plîngi și să rîzi, să iubești și să urăști, atunci ieși în stradă. Vei întîlni femei și bărbați, care duc fiecare cu ei un destin și o chemare : întîiul ieșit în cale poate să-ți schimbe viața, întîiului poți să i-o schimbi. Întrebarea e dacă din cunoașterea acestor existențe, a ta și a lor, vei ști sau nu să păstrezi esențialul și să-l utilizezi pe urmă. Iată de unde o educație a romancierului poate să devină nu numai posibilă, dar indispensabilă.

Ei bine, cred că orașul de provincie este cadrul cel mai propriu al acestei educații. Atenția este un instinct. Observația este o tehnică. Ca să lupți împotriva unui bandit, care-ți sare în spinare la drumul mare, ai nevoie de brațe vînjoase ; dar ca să faci box ai nevoie de școală. Ca să bagi de seamă, ici și colo, de cele ce se întîmplă în jurul tău trebuie să ai doi ochi sănătoși ; dar ca să observi viața și să o creezi pe urmă, așa cum e, amplă și adîncă, trebuie să înveți.

Provincia e un laborator de umanitate. Lucrurile se întîmplă acolo pe mici dimensiuni, simplificate, încetinite, reduse. Dramele sînt vizibile și comune. Un amor începe în văzul public și sfîrșește la fel. Un adulter e premeditat de „oraș" și sancționat. O înmormîntare e un spectacol fără spectatori, fiindcă fiecare ins joacă un rol anumit. O nuntă la fel. Totul e comentat, evident, clar.

Inutil dealtminteri să insist asupra temei. E cunoscută şi neinteresantă. Nu materialul de viaţă oferit de provinicie mă preocupă, ci putinţa de a studia acest material. În sine, un nas de ghips nu are nici o valoare, dar el poate servi drept model unui exerciţiu de desemn.

În provincie viitorul romancier găseşte elementele prime ale vieţii, dizlocate, noduroase, identice, dar uşor de observat şi descoperit. Acolo el poate să afle valoarea amănuntului. Cum lucrurile esenţiale (o crimă, un adulter, o sinucidere, un divorţ) sînt rare, discuţia lor e prelungită, insistentă, minuţioasă. Portretul eroului, biografia lui, ereditatea, expresiile favorite, obiceiurile, îmbrăcămintea, aperitivul preferat, nimic în fine nu scapă cercetării publice, spiritului de invenţie şi investigaţiei. Se creează astfel pentru fiecare caz un fel de monografie epică şi psihologică complectă. Viitorul romancier are de unde să aleagă între expresiv şi inexpresiv.

Oricît ar fi de inteligent şi de personal, el va adopta spiritul de organism moral al oraşului : va comenta în numele aceleiaşi morale comune fiecare întîmplare, va decide ce e îngăduit şi ce nu e, se va obişnui *să judece dintr-un punct de vedere colectiv* un ins, un gest, o durere. Deprindere esenţială, căci astfel, mai tîrziu va şti să-şi considere eroii pe un plan social, să cunoască rezonanţa socială a fiinţei lor, să-i situeze în lume, independenţi şi străini de sine. Lecţie de cruzime, pe care o preţuiesc îndeosebi în educaţia romancierului.

Şi încă ceva. Viitorul romancier va învăţa acolo să fie prudent şi discret. Într-un loc unde oamenii nu aşteaptă decît să vadă întîiul semn al unui lucru ciudat, între ochii pînditori ai tuturor, el va trebui să fie stăpîn pe sine. Va şti să dea un aer de confidenţă lucrurilor inventate şi un aer de născocire adevărurilor. Astfel, mai tîrziu va putea să-şi utilizeze în scris învăţămintele propriei lui vieţi, fără să sufere necazurile mărturisirilor sau indecenţa lor orgolioasă.

Să fim bine înţeleşi : nu fac aici un elogiu al vieţii de provincie. Ea a încetat demult să mă intereseze. Îi prefer lumea largă. Vorbesc numai de calităţile ei instructive. Care, în definitiv, ar putea să fie înlocuite cu altceva, dar care sînt totuşi reale şi neuitate. După un timp oarecare roman-

cierul se poate dispensa, e chiar necesar să se dispenseze de ele. Cînd a învăţat să observe, cînd şi-a educat curiozitatea, el n-are decît să plece. Va găsi în lume şi va cunoaşte o viaţă mai complexă, mai variată, mai bogată în posibilităţi de tragic şi comic, mai patetică şi omeneşte mai demnă. A trăi totdeauna între aceleaşi feţe cunoscute şi între aceleaşi întîmplări repetate e ceva împovărător şi trist, care îţi teşeşte iniţiativa şi îţi paralizează curajul. Un romancier trebuie să umble. Viaţa se zbate puternică şi nouă, afară, pe drumuri, între vînturi, între oamenii pe care îi întîlneşti azi, îi iubeşti sau îi urăşti o zi şi îi părăseşti pentru alţii depărtaţi şi necunoscuţi.

Dar înainte de a pleca, e necesar să fi rămas un timp îndelungat în faţa tablourilor fixe şi monotone ale vieţii de provincie. Putinţa de a înţelege un om şi de a-l integra just în familia lui sufletească vine de cele mai multe ori de la această ucenicie.

Annecy, septembrie 1930

Cuvîntul, 19 septembrie 1930

IERI, AZI, MÎINE
DOCUMENT, CRITICĂ ŞI ACTUALITATE

„Actualitatea" este o noţiune compromisă. „Actualul", o valoare suspectă. Se spune de obicei despre un intelectual, pe care vrei să-l denunţi drept diletant şi superficial, că se ocupă cu lucrurile prezente. Ceea ce, se vede, este un delict.

Intelectualul român, a cărui aspră ţinută se cunoaşte, are obiceiul să frecventeze numai valorile absolute. Eternitatea este mediul lui curent de cugetare.

Dacă am încerca să reabilităm puţin ideea aceasta de „actual" ?

Întîmplător anul ăsta — 1932 — este realmente o încrucişare de drumuri. Am fi vrut să fie dimpotrivă un timp calm şi plat, pentru a putea afirma intenţionat că este

timpul cel mai pasionant și mai fertil. Pasionant și fertil pentru un singur motiv : pentru că îl trăim noi.

Este în faptul prezenței unui lucru sau a unui fenomen, ceva care depășește orice altă ierarhie. Ca să ne scandalizăm de-a binelea cetitorul, vom susține că în măsura în care un om sau un fapt este prezent, în această măsură e interesant.

Nu există mari momente în istorie, care, atunci cînd au fost, să fi fost mari. Ele au devenit mari, mai tîrziu, printr-un proces de simplificare. Spunem „renaștere", spunem „revoluție", spunem „război" și ne gîndim la aceste răscruci epocale, ca și cum ele ar fi fost într-un moment dat punctele acute, pe care le cunoaștem noi astăzi. În realitate, un moment istoric nu este niciodată un moment istoric. Ci o acumulare postumă de circumstanțe, care se ordonează și se clarifică mult mai tîrziu.

Istoria este o roabă care umblă în urma evenimentelor și umblă mult mai încet decît ele. Între istorie și viață există un decalaj de cîteva decenii, uneori de cîteva veacuri.

(Dacă vreți să cunoașteți un exemplu expresiv de cum deformează timpul realitatea unei clipe, cetiți în *La vie d'Henri Brulard* două pagini în care Stendhal, martor foarte tînăr al revoluției de la 1789, povestește ghilotinarea a doi oameni la Grenoble, într-o piață publică. Veți afla de acolo cît de banal eveniment, cît de cotidian și oarecare, a fost în timpul ei Marea Revoluție.)

Disprețul viguros pe care „oamenii subțiri" îl afișează față de întîmplările curente ale vieții, față de aspectele ei „actuale", este de aceea mai mult decît un simptom de snobism : este un defect de cunoaștere. Actualitatea este un cîmp de observație atît de divers și bogat, încît să refuzi a o vedea, pentru motivul că spiritul tău este torturat de viziuni seculare, înseamnă să te dispensezi de experiențe elementare, simple, imediate și autentice. Nu se întîmplă nimic în lume — nici căderea unei stele într-o seară de august, nici căderea unui cal pe asfaltul înghețat într-o seară de ianuarie —, nimic care să nu fie revelator și care să nu închidă un sens, ca pe un sîmbure.

Să iubești actualitatea, să o cultivi și să o observi este să cunoști viața în formele ei relative poate, dar spontane și proprii.

(O mică nuanță în acest elogiu al actualității : necesitatea de a distinge „actualul" de „provizoriu".)

Dar această pagină de laudă o scriem mai puțin pentru actualitate cît pentru fructul ei : documentul. Exercițiul jurnalismului, între foarte multe păcate, a avut și calitatea de a ne fi descoperit valoarea documentului de viață, documentul mărunt, zilnic, dar de care iei cunoștință direct, de la sursă, necomentat, plin încă de semnificația lui originală. Un fapt, un nume, un moment, fără a fi capital, pentru simplul motiv că există, este valoros. Nu știi ce sîmbure de permanență ascunde sau nu ascunde, nu știi ce energii latente se închid sau nu în el. Vremea care trece îți va spune mai tîrziu, în lumina rece a trecutului, cît rămîne și ce rămîne din mărunțele documente cu care ai plecat la drum. Procesul de triere și ierarhizare vine deci postum : important este să acumulezi experiențe și documente, la întîmplare dacă vreți, învălmășit, fără alegere, dar să le aduni direct, din locul lor propriu, în clipa lor de afirmare.

Pe urmă, tîrziu, va fi ceasul judecătilor. Călătorii pasionați fotografiază pe drum orice întîlnesc : la urmă abia, după developarea clișeelor, vor ști cîte imagini valoroase rămîn din această trecere în revistă a peisagiilor.

Critica este făcută să disciplineze. În artă și în cultură ea constituie momentul developării clișeelor, despre care vorbeam mai sus. Din recolta de documente cu care un ciclu de viață se termină, critica le alege pe cele esențiale. Le promovează.

Nu credem să denigrăm această disciplină, care ne este dragă (prin obiectul ei și prin preocupările noastre personale), spunînd că ceasul de astăzi în literatura românească și în genere în cultura românească, trebuie să fie mai mult unul de afirmare, decît unul de critică.

Acum vreo patru sau cinci ani, la data la care debutau cei mai mulți din scriitorii, cărora pentru ușurință li s-a spus „generația tînără" și care în bună parte se află între aceste coperți, necesitatea unor revizuiri critice era evidentă. Mari confuzii prezidau atunci viața noastră literară. Nu întîmplător cei mai mulți dintre tinerii scriitori, debutanți atunci, începeau cu violente articole de critică și revizuire.

Cadrele vechi erau obosite, dar existau încă și cu suficientă vigoare sau inerție pentru a impune un număr de confuzii și a apăra un număr de false valori.

Gîndirismul, poporanismul întîrziat al *Vieții românești* de la Iași, estetismul incert al *Sburătorului* — toate rămîneau virtual în arenă. Se mai află ele astăzi acolo ? Hotărît, nu.

Ar fi exagerat, ba chiar inexact, să spunem că prezența celor noi veniți a determinat această perimare. Vechile orientări își purtau moartea în sîn. Au pierit de o uzare personală.

În acest sens se poate spune — cu oarecare exagerare desigur — că o activitate critică este azi fără obiect. Credeți într-adevăr important să dovedești cu certificat de deces falimentul vechilor curente ?

Sînt probleme moarte care au cel mult un interes de curiozitate și pitoresc.

Pentru aceste motive, între document și critică, între afirmare și comentariu, noi alegem fără ezitare documentul.

Sînt în momentul acesta de istorie contimporană elemente de cunoaștere, probleme, oameni și posibilități destule pentru a nutri curiozitatea și pasiunea unui spectator, care nu vrea să rămînă numai spectator.

Ceea ce nu este deloc un manifest, ci numai o liniștită constatare.

Azi, martie 1932

PSIHOLOG ȘI PORTRETIST

Un critic despre care, într-o cronică, spuneam că este „excelent portretist", dar în același timp „nul psiholog", se grăbește să protesteze împotriva acestei alăturări de termeni, pe care o socotește imposibilă. Dacă ești portretist, cugetă el, e inevitabil să fii în același timp psiholog. Una fără alta nu merge. Ori le negi pe amîndouă, ori le afirmi pe amîndouă. Dar să o afirmi pe una și să o negi pe cealaltă — asta nu se poate.

Dacă am avea timp și gust de polemică, ne-am mulțumi să răspundem scurt : ba, se poate ! — și am termina socoteala. Poate însă că nu e rău să discutăm aici această distincție (portretist-psiholog), desigur nu pentru edificarea preopinentului nostru — căci speța este cu totul neinteresantă, ci numai pentru lămurirea ideii în sine.

Cu atît mai mult, cu cît alăturarea „portretist excelent" — „psiholog nul" a nedumerit pe alți cîțiva —, între ei d-l A. Holban, care a scris o perfidă pledoarie, mult mai violentă decît un rechizitoriu.

Meseria portretistului este să reproducă. A psihologului este să înțeleagă. Un portret se face grafic : cu ce se vede. Iei cunoștință de anumite trăsături și le înregistrezi. Ce sens au aceste trăsături, ce spun și ce nu spun ele, poți să nu știi, tu, cel care le reproduci. Aș îndrăzni să spun că e mai bine să nu știi. Pentru că, portretist fiind, ceea ce te interesează este materialul plastic, linia, culoarea, umbra, toate elementele pe care tu le grupezi după anume legi de expresivitate picturală sau sculpturală, în nici un caz psihologică. N-am văzut multe tablouri : atîtea doar cîte se pot vedea la Luvru într-un an de plimbări neregulate. Afirmația o fac deci cu multă teamă, dar o fac : psihologia este un detaliu cu totul secundar în portret și de cele mai multe ori împovărător. Este un instrument impur în plastică. Nu e nici pictură, nici sculptură, ci abia literatură, adică ceva suprapus, fals și lipsit de expresivitate directă. Psihologii rătăciți în plastică sînt comentatori, cînd ar trebui să fie pictori sau sculptori.

În scris, portretul nu-și pierde aceste necesități care îl domină în plastică. Afară dacă ne gîndim la un portret spiritual, dar în acest caz el nu mai este „portret" și mai ales nu se construiește cu anecdote și elemente exterioare, ci cu idei și comentarii abstracte, iar termenul „portret", trebuie înlocuit cu termenul mult mai exact „analiză psihologică". Nu este cazul pentru un memorialist, care trebuie să fie portretist prin definiția genului.

Așadar, cine scrie un portret, se va sluji de aceleași elemente cu care l-ar picta : observarea detaliilor exterioare, organizarea lor după anumită logică a expresiei, alegerea unei note plastice dominante. Un portret este ceva coherent și unitar. Îl vei crea deci cu nesocotirea trăsăturilor con-

trazicătoare. Vei ignora tot ce nu aderă la cadrul tău dinainte fixat, la atmosfera și intențiile tale și îl vei realiza, dincolo de adevăr, împotriva adevărului de cele mai multe ori, dar unitar și expresiv, expresiv prin el, nu prin calitățile modelului.

Psihologia unui ins este atît de complexă, de variată și schimbătoare încît numai cu silnicia ei, un om poate încăpea în rama unui tablou. Aș vrea să știu care model celebru nu și-a privit propriul său portret cu sentimentul că ceva din el a fost mutilat, distrus sau exagerat.

Nu. Hotărît, psiholog și portretist nu este deloc tot una. Ba, cu un dram de exagerare, eu aș spune bucuros că este exact contrariul. Fiindcă legea portretistului este esteticul, pe cînd a psihologului este adevărul.

Dar distincția aceasta depășește cu mult și personajul și cazul de la care am pornit.

România literară, 7 mai 1932

ROMANUL CU CHEIE

Cinci zile după apariția unui roman, autorul începe să fie interogat de prieteni și cunoscuți asupra eroilor cărții sale.

Cine este femeia blondă ? Cine este bărbatul brun ? Cine este domnul bătrîn ?

Fiecare personaj trebuie neapărat să aibe un model. Fiecare personaj ascunde o figură cunoscută.

Ești somat să dai explicații. Și dacă le refuzi, cu atît mai rău : vei justifica prin tăcerea ta toate presupunerile.

Publicul nu crede în fantezia scriitorului. El nu acceptă că o invenție este o invenție. El nu acordă imaginației nici un credit.

Primul sentiment al lectorului de romane este unul de curiozitate : cine se ascunde sub această poveste ?

Este o curiozitate analogă curiozității spectatorului de teatru, care totdeauna vrea să știe ce se întîmplă dincolo de culise.

Tot astfel cetitorul încearcă să intre în culisele romanului.

I se pare că undeva, în intimitatea povestei pe care o ceteşte, este un fel de cabină unde se travestesc eroii, aşa cum se grimează actorii de teatru.

Cetitorul vrea să privească romanul prin gaura cheii. Este o indiscreţie prea ispititoare, tocmai pentru că e o plăcere inferioară.

S-ar putea face o comedie de nesfîrşite complicaţii pirandelliene, dacă s-ar scrie reacţiunile cetitorilor faţă de o carte, în care se recunosc pe ei înşişi, sau recunosc persoane din societatea lor.

Este la mijloc un fel de joc de oglinzi paralele între literatură şi viaţă, una reflectîndu-se în cealaltă, pînă la infinit, realitatea transformîndu-se în ficţiune şi apoi ficţiunea devenind din nou realitate. Este în fond vechea comedie a lui Don Quijote, fără îndoială, în forme mai puţin grave.

Imaginaţi-vă un cetitor, care se descoperă într-un erou de roman, se convinge că a servit de model pentru acest roman, e obsedat de imaginea lui şi, fără să-şi dea seama, începe să mimeze gesturile şi situaţiile din carte. Nu vi se pare că ar *fi* un caz interesant de imixtiune a literaturii în viaţă ?

Cred, de altfel, că nu este o simplă presupunere fantezistă, şi că într-adevăr, în chip efectiv, literatura îi dă *mai* mult realităţii, decît îi cere acesteia. Cu mai multă dreptate se poate spune că cetitorul îl imită pe eroul de roman, decît invers. Dar acest lucru pare paradoxal.

Prejudecata generală este că romancierul e un arhivar de fapte brute, pe care le modifică puţin, ca să-l înşele pe cetitor, şi le trece apoi în literatură. Cetitorul însă nu se lasă înşelat. El face cu tenacitate investigaţiile necesare, pentru a identifica toate personajele romanului abia apărut. Această operaţie se numeşte „descoperirea cheilor".

Nu este scriitor care să nu fi protestat împotriva acestei mentalităţi detective, de o dezolantă simplicitate.

Creaţia în fond este un mecanism mai delicat, mai puţin grosolan, mai puţin rudimentar, decît o înregistrare de fapte întîmplate.

Chiar atunci cînd un roman are un punct de plecare în realitate, punctul său final este neapărat în ficțiune.

Și asta nu fiindcă romancierul ține să-l deruteze pe lector și să îngreuneze aflarea pistelor adevărate — dar pentru că logica interioară a povestei este mai puternică decît linia inertă a faptului real.

Nu se poate ceva mai comic decît eforturile de a descoperi în viață sursele unui erou de carte.

Se vor găsi totdeauna cîteva modele și toate vor fi la fel de plauzibile, ceea ce înseamnă că nici una nu va fi adevărată.

Pentru Homais al lui Flaubert, specialiștii flaubertieni au descoperit nu mai puțin decît opt modele principale și vreo treizeci-patruzeci de modele secundare. Dar asemenea rezultate ridicule nu dezarmează pe nimeni —, „romanul cu cheie" rămîne în preferința publicului.

Chestiunea aceasta, ca problemă de tehnică literară, este în fond destul de indiferentă.

Grav este însă că ea creează complicații de fapt.

„Modelele" se revoltă totdeauna contra personajelor.

Și la acest război între realitate și ficțiune, romancierul asistă dezarmat.

Rampa, 11 decembrie 1935

REFLECȚII DE MORALIST — LITERATURĂ UNIVERSALĂ

SENTIMENTALUL GOURMONT

CONSIDERAȚII ÎN JURUL METODELOR GOURMONTIENE

Tîrziu, cînd manualele de școală îi vor fi aflat existența, Gourmont — situat din vina unor exterioare asemănări în vecinătatea lui France — va fi rezumat didactic, în simplitatea unei formule, precum cărăbușul în planșele cărților de zoologie.

Atunci discuții asupra actualității sale vor fi inutile. Gourmont va fi deplin dispărut pentrucă nu va fi știut să suporte metoda d-lui Escouffier. Rezumat, comparat, etichetat se va dizolva în tot ce are propriu lui și timpului. Căci în perspectivă, opera lui își pierde identitatea, și între *Epiloguri* și *Sixtine (Roman de la vie cérébrale)* legăturile se taie.

Gourmont este numai o *atitudine,* dincolo și dincoace de limitele căreia o evadare nu a fost cu putință. Filologie, filozofie generală, sociologie, critică, roman, toate îl cuprind sub același unghi. Diversă ca preocupare și realizare, opera lui nu cunoaște decît o singură unitate : individul Remy de Gourmont. Scriitorul trăind, prezent, unic, recunoscut la Villa Saaïd, știut în depărtarea singurătății sale, era arcul de lumină și spirit, în centrul căruia se unificau cărțile lui ca o singură carte.

De aceea anecdota literară, în ce-l privește, capătă virtuți de critică îndrumătoare. De aceea sînt mai cuvîntătoare *Epilogurile* și *Gîndurile Domnului Croquant* decît *Fizica Amorului.* Și de aceea considerațiile acestora vor încerca, dincolo de tema unei schematizări nedorite, să descrie ascuțimea unghiului acestei atitudini gourmontiene și să-i recunoască actualitatea.

Gourmont trăieşte în şi între două vremuri. Senin şi senil, secolul al XIX-lea sfîrşea tîrînd estompată şi minoră grandilocvenţa începuturilor sale — revoluţia cea mare şi epică a lui Napoleon. Nebănuit, dar purtînd zguduiri simţite deja de seismografele sentimentale, cel de al XX-lea izbucnea prevestitor. Într-o parte un raţionalism optimist şi trandafiriu, drumuri îngereşti deschise către obştească înfrăţire ; într-altă parte vremea încruntată, din care avea să explodeze, cutremurătoare şi adevărată, palma războiului. Două timpuri cu hotare definitive, ridicate pe braţele şi pieptul generaţiei lui Gourmont, pe inima generaţiei noastre.

Din această întîlnire veacul trebuia să aleagă. A fost, este soarta acestor oameni ai zilei, să ducă şi să împace în sinea lor accidentul unic al saltului. Cobai sacrificaţi unei experienţe sociale, trebuiau să-şi păstreze viaţa aruncaţi brusc şi zguduit, cînd în inima unui romantism scientist, pe care îl simţeau perimat, cînd în lămurirea unui misticism modern.

Jacques Rivière, copil încă, găsise cuvîntul : *ardents et désabusés*. Tragică fărămiţare între un elan şi o neîncredere, între o victorie şi o înfrîngere, între un entuziasm şi o dezamăgire. „Ardents et désabusés", ambivalenţă lirică rezolvată acid şi paralizant într-un surîs. E lirismul timpului. Apă inegală, în luciul căreia cu acut unghi de refracţie intră — ruptă grotesc, fără proporţii şi fără linie, fără unitate şi fără înlănţuire — viaţa.

De la Charlie Chaplin pînă la Cocteau, de la Apollinaire la Max Jacob, de la Satie la Strawinski, de la Brâncuşi la Ion Barbu, care este contimporanul inspirat şi mare, limpezit deasupra acestei lăuntrice chinuri ?

Gourmont era un impulsiv. De aceea diletant. Crucea acestei crîncene zguduiri nu avea să se adîncească departe şi mult înlăuntru pînă acolo, de unde viaţa izbucneşte formidabilă şi incandescentă — nervi şi sînge. Elegant, agreabil, spiritual şi franţuzesc, scrisul lui nu era o sinteză şi totuşi soluţiona acelaşi conflict de suflet.

Surîsul lui Gourmont nu era crispat, dar trecea, cel puţin aparent, peste realitatea dramei. Scepticism ? Dacă se înlătură tot ce este facil, teatral şi făcut în această noţiune, cuvîntul devine propriu. La răscrucea celor două

veacuri, împărțit și el între elanul unuia și dezabuzarea celuilalt, Gourmont trăiește aceeași tragedie, fără egal în intensitate, dar și fără cabotinaj. Prea inteligent pentru ca să fie luat drept ceea ce este — un sentimental — a fost cercetat pe nedrept în cazul unei intelectualizări desăvîrșit exterioare. Disociația gourmontiană [...] nu e o metodă. Este o pasiune. Este lirismul său ; expresia convergentă și împăciuitoare a două lumi streine. Un sentimental care se ironizează ușor și înduioșat, Gourmont nu a izbutit să fie un cinic, dar a putut să fie crezut un cerebral. Dar ce îi este disociația lui altceva decît o foarfecă a vieții, a oamenilor, a faptelor, a sentimentelor între lamele opuse ale dublei sale structuri sufletești ? Gourmont — omul veacului al XIX, poetul și criticul simbolist —, îngenunchează luminat și sincer. Gourmont — omul veacului XX-lea — zîmbește.

În opera lui viața își taie acest dublu unghi de refracție disociindu-se în două planuri frînte.

Disocierea atunci nu mai este o metodă de cercetare științifică, reducînd prin analiză istoricistă, fenomenul la expresia sa primară și simplistă. Preciziunea scriitorului și exactitatea datelor sale sînt doar scrupulele intelectualului Gourmont. În fond, el nu disociază voit pentru a găsi adevăruri. *Vede*. Este în firea ochiului său, cu un cristalin bicentral, să desfacă. Nici un soi de ochelari nu ar fi știut să dreagă acest beteșug organic și afectiv. Două atitudini care în scris capătă o agreabilă și superficială ușurință, dar care dincolo de înțelegerea duduițelor lectrice și frivole, închide o nebănuită sfîșiere.

A urmări prezența acestei structuri sufletești de-a lungul operei e ispititor și ar fi elocvent pentru confirmarea realității sale. Nu intră însă în rostul acestor rînduri decît o simplă schițare, făcută cu gîndul unei viitoare și tihnite reluări.

Cu deosebire doveditoare sînt *Epilogurile*. Oameni, evenimente, aniversări, trăite cotidian cu acidul dizolvant al firii lui. Reflexii scurte cît un strigăt, revizuiri uluitoare, paradoxe, care nu sînt numai — sau poate de loc — per-

versităţi de inteligenţă, dar adevăruri adînci şi proprii vieţii sale sufleteşti. Uneori pagini minore, duioşii spirituale şi sincere, flori, plecări, rochii albe, femei. Deasupra poeziei acesteia neizbutind să-l desmintă pe sentimentalul Gourmont — ca un arc — rîsul fin şi subtilizat al ironiei.

Cînd de la observaţia zilnică şi reflexia facilă — gen în care scriitorul îşi evidenţiază statornic şi nealterat temperamentul său de sentimental dezabuzat — Gourmont atacă monografia cu gravitate ştiinţifică, „metoda disocierii" nu rămîne mai puţin *atitudinea afectivă*. Acest pasionat nemărturisit, trăindu-şi dorul de dragoste în deplină şi trainică singurătate, trebuia — iubind — să ironizeze iubirea. Trebuia să arunce peste plînsul nefericirilor sale sentimentale surîsul acid şi reconfortant al înţeleptului.

Fizica Amorului este o carte delicioasă. La ce — aşa precum făcea d. Aderca — să-i discuţi valoarea adevărurilor sale ştiinţifice — sau să-i negi ca d. Eliade exactitatea metodei — cînd deasupra principiilor şi afirmărilor volumul acesta închide farmecul unei poezii cu totul nebănuite şi mărturia unei autoironizări dureros de actuale ?

Şi sînt cu atît mai preţioase — fiind mai aproape de spiritul *Epilogurilor* — paginile *Domnului Crocquant* şi încercarea superlativ interesantă, dacă nu izbutită, a romanului *Sixtine*, pentru care ar fi trebuit o mai amănunţită cercetare, dincolo de rîndurile noastre puţine. L-am fi găsit, muncit şi sfărîmat între neînţelegerile lui lăuntrice, pe Remy de Gourmont în inteligentul estet, sentimental, entuziast şi dezamăgit, Hubert d'Entragues.

„Disociaţia, cel puţin într-un anumit sens mai puţin istoricist, a rămas încă metoda noastră", observă d. Eliade. Iată un fericit început al unui articol, care ar voi să dovedească actualitatea şi imediata contemporaneitate a lui Gourmont. Căci „disociaţia într-un sens mai puţin istoricist nu este tocmai *atitudinea afectivă*, despre care vorbeam, dubla structură sufletească, în care trebuie să vedem (facem observaţia înţelegînd nevoia unei lămuriri ample şi argumentate) semnul veacului şi sufletului nostru ?

Predeal, august 1927

Cuvîntul, 14 august 1927

SEMNE PE UN DULAP CU CĂRȚI

MÜNCHAUSEN

Cînd în cărțile băiatului de zece ani sfinții au încetat să calce seara în bătătura oamenilor, cu desagii goi și picioarele frînte de drum, cînd poveștile cu strigoi și arhangheli pămînteni au trebuit să îndure surîsul necredincios al cetitorului școlar, a descins deodată, adevărat și mare, gras, bine hrănit și bonom, cu cizmele prăfuite și fața arsă de soare, vestindu-și venirea cu larg hohot de rîs și cu un scurt șuierat, vînătorul de aventuri închipuite și băutorul de bere brună, Münchausen. A fost întîia lui întîlnire veselă. Steaua elegiacă a lui Făt-Frumos și a Ilenei Cosînzene, a tuturor vrăjitorilor și zmeilor, a tuturor cailor întraripați și a boilor cu soare în frunte, pălea scurt lîngă această primă lecție de realitate și optimism. Întîmplarea era de astădată apropiată și veridică. Zînele se ascundeau rușinate ca niște actrițe prinse în culisele pădurii de carton și pap. Împărații cu bărbi de vată și cîlți își pierdeau păcăliți mîndria și ținuturile. Întreagă această lume, care prin seri tîrzii poposise în paturile poporului de pitici în cămeși lungi, se destrăma fără sens, ridicolă, plictisitoare, străină, goală de farmecul și emoția suprafirescului lor. Vînătorul neamț aducea cu el un dor de voinicie, pe care ziua pe stradă avea să-l dramatizeze cu pietre și pușcă de lemn cetitorul lui mic și pasionat. Povestea trecea cu umorul mincinosului inteligent în lumea realităților și adevărului.

Pînă atunci toate istoriile se situau neprecis, undeva — într-un alt pămînt —, sub alt cer, în paza altor puteri decît ale bunului Dumnezeu, într-o țară neasemeni ăsteia, cu fiare neștiute nouă și ierburi grozave. Dar această situare a întîmplării îi lua farmecul minunii. Depărtată de știința mîinilor lui, istoria era depărtată și de emoția mirării și a îndoielii. Un soi de prudență scientistă îl obliga pe povestitor să scuze fantasticul îndepărtîndu-l într-o lume anume făcută pentru asta.

Vesel, Münchausen aducea această nouă emoție a extraordinarului petrecut sub ochii lui, a minunii ce se poate

repeta aici, în ogradă, în uliță, sub masă. Imaginația lui se aplica la viața copilului, imediat, fără prudențe, fără ocol, fără grija de a respecta circumstanțele. Era singura poveste ce trăia în clipa lecturii sale. Mitul necontrolabil și naiv (oare i-am fost vreodată credincioși sau în adîncul strengăresc al ochiului păstram surîsul superioarei noastre îndoieli ?) al lui „A fost odată" nu exista pentru închipuirea lui și a mea. Jocul imaginilor și al salturilor acționa prezent în ceas, creștea atunci, evolua ca o piruetă într-un dant, înnebunea inegal, nou, viu, altul.

Amintiți-vă. Fantasticul tuturor poveștilor copilăriei voastre ținea de elementul materialului lor. Datele întîmplării erau fantastice. Dar povestea era ? Un zmeu care mănîncă cincizeci de boi este încă în limitele logicii și ale firescului. Un uriaș care soarbe o mare dintr-o înghițitură, nu făptuiește o minune, așa cum tu bînd un pahar cu apă nu o făptuiești. Acțiunea — adică elementul de viață și artă a poveștei — era mai totdeauna normală, extraordinarul rezumîndu-se la informație. O dată acceptată existența zmeului, întîmplarea era obișnuită și la îndemîna oricărei minți trîndave. Mișcarea anecdotei, înlănțuirea faptului nu surprindea, nu te scotea din judecata cărții de școală, nu te silea să ripostezi, să te întrebi, să te îndoiești și să te bucuri mai ales.

Dar, iată, vînătorul neamț alungă brusc tot acest univers de minuni logice și coboară fantezia în inima vieții, să sară gardul vecinului, să-i dea cu tifla, să crească între oameni cunoscuți, între lucruri obișnuite și să-ți înnoiască viața, viața ta de fiecare zi, fără zmei, fără balauri, fără împărați și fără armăsari mîncători de jeratic.

Dintr-acest loc pornind, povestea se întîlnește cu poezia. Münchausen este întîiul poet intrat în mîinele mele. În scrisul lui am găsit și am învățat prima oară jocul fermecător și gratuit al imaginii, lăsată în voia ei să se împlinească fantezist pentru nimeni și cu nici un scop. Adică singurul chip, în care — pînă a deveni mai tîrziu o înaltă disciplină de sensibilitate — poezia poate să intre într-o minte neîncepută și să rămînă acolo ca o bucurie neuitată și vecinică. Dacă ne-am hotărî într-o bună zi să distrugem toată literatura pentru copii — inepte apologuri de morală, caraghioase și plictisitoare înțelepciuni versificate —, cîteva

pagini vii de inteligență și artă ar rămînea, ca un dar, nu pentru premianți și molîi, ci pentru băieți strengari și fetițe zglobii ! Münchausen.

Ori de cîte ori o carte nu va ști să amuze cît o jucărie, ea va trebui smulsă din mîinile cetitorului mic. O bicicletă ușoară și simplă face cît o mie de cărți. Băiatul să se apropie de pagina scrisă, iscoditor și interesat, cu toată curiozitatea strînsă în ochi, nerăbdător să afle marea taină a oamenilor, care se mișcă acolo între litere de tipar, așa cum s-ar apropia de un patefon nou sau de un tren pus pe șine de-a lungul odăii lui. Și să se oprească în fața micii lui minuni, întrebător. Așa precum dintr-o cutie multicoloră sare din cinci în cinci minute un omuleț de lemn și zbiară ca un măgar răgușit, așa cum în cutia neagră a mașinii de cîntat se găsește un pitic sau vreun mierloi, gata să spună cu sunete dulci o mie de melodii, trebuie să se găsească între coperțile cărții lui de povești un mister și un glas, o pasăre și o taină, pe care s-o prindă băiatul între mîinile lui mici și să o simtă cum se zbate acolo caldă, vie și adevărată.

Münchausen ! Ce băiețească întrecere de glume și minciuni, de poză și vitejie, de siguranță și duioșie. Ce bogată, ce generoasă risipă de fantastic și unic. Ce bonomă și naturală înfrîngere de legi. Țiu minte cum se clădea acolo un alt univers, între toate întîmplările mici ale zilelor mele, cum se transformau toate viu și voinicește, cu ce firesc creșteau copacii grei de fructe în fruntea cerbului, cu ce scurtă promptitudine întreceam, o dată cu eroul, aripa de aluminiu a aeroplanului, încălecînd simplu pe o ghiulea și descinzînd după ea ca dintr-un fotel confortabil și casnic. A fost un ceas de higienă a minții. Fiindcă trebuiau rupte — chiar numai de dragul unei strengării — toate judecățile corecte și trebuia păcălită logica impusă vieții și omului de zece ani. Săream peste ea ca peste un gard. Dincolo, veselia legii păcălite exploda ca arma rîsului, scumpă și inofensivă răzbunare de totdeauna a copilului terorizat.

Münchausen, întîiul prag al patimii pentru carte. În rafturile dulapului ăstuia cu volume uitate, primele pagini coborîte iar între mîini, singura tipăritură — poate — de pe care nu e nevoie să scutur nici un fir de praf, pentru că a rămas curată și limpede ca un ascuțiș de cuțit alb. Și

nu este emoția tristă a unei revederi, ci rîsul sincer al bucuriei mele neuitate. Este încă în clipa asta multă din voia bună a ceasului celuilalt.

Cuvîntul, 10 august 1928

GIDE MEMORIALIST [1]

Am văzut odată, într-un film marinar, următoarea scenă. Un marinar spătos și înalt se lovește de un altul, tare modest ca înfățișare, dar foarte sigur de el. Întărîtați, se pregătesc de luptă pe un ring improvizat în fața camarazilor lor. Unul, cel puternic, dă semne de nerăbdare și veselie. Îl va birui — spune fața lui — cu primii trei pumni. Dar deodată cineva din public i-a strigat ceva. Nu știm ce pentru că, din cauza lungimii, mare parte din text a fost tăiată. Uriașul de adineauri pălește, tremură, dă înapoi, sare frînghia ringului, fuge. Asta este întîmplarea. O cunosc în elementele ei anecdotice, îi știu datele de mișcare exterioară, o văd desfășurîndu-se dramatic, dar nu pricep, nu o asimilez logic, nu o trăiesc. Un vecin care văzuse filmul în străinătate mă dumirește : adversarul modest al marinarului uriaș e un campion mondial și vocea omului din public îl strigase pe nume și îi dase de știre celuilalt. Ori, acest strigăt fiind eliminat din text, îi răpise scenei sensul.

Opera lui André Gide are construcția abstractă a unui film, căruia i s-au suprimat legende[le]. Gîndiți-vă bine și veți recunoaște în povestea de mai sus tipul anecdotei gidiene : o întîmplare, care probabil își are determinante sufletești, circumstanțe precise și clare înlăuntru, dar care și-a pierdut coerența numai pentru că aceste date ne sînt tăinuite. Să vi se ofere amănuntul scos din șirul de date premergătoare faptului și îi veți înlătura lesne obscuritatea, îi veți recrea normal, dacă nu necesitatea, cel puțin logica.

[1] *Si le grain ne meurt, N.R.F.*, trei volume.

Doar cu acest înţeles, apropiasem cîndva — în treacăt şi diletant — actul gratuit de actul freudian. Era în această sugestie un chip de a nega gratuitatea sufletească, din care Gide îşi crează o estetică dar şi o metafizică. Era un chip de a face impropriu termenul şi de a stabili, în înţelegerea sistemului patetic al faptelor diverse şi gratuite, o normă de raţionalitate şi linişte, absolut străină genului gidian. Şi cu acest punct de plecare m-aş fi amuzat să-i „tratez" toate cărţile de la *André Walter* la *Les Faux-Monnayeurs*, să le „normalizez" povestea siluită prin abstragerea anumitor amănunte, să le refac coerenţa şi să le posed, în sfîrşit limpede, în şirul intact al tuturor elementelor lor, obscure pînă la o vreme. Operaţia (ca să revin la exemplul cu care începusem) ar fi echivalat cu informaţia vecinului meu la cinematograf: m-ar fi făcut să aflu amănuntul simplu ce dezleagă o situaţie şi luminează un fapt, cheia unui mister creat prin dosire.

Unde exemplul nostru încetează a mai fi propriu, e acolo unde cineva ar fi ispitit să creadă că această dosire, această operaţie de abstractizare a faptului, îi este lui Gide conştientă şi că prin urmare maniera lui nu este decît un uşor truc de şaradism, un mic exerciţiu de gimnastică literară. Ori nu e greu să distingem aici o virtute congenitală, rezultatul unei optici specifice, al unei conformaţii de sensibilitate legată de sînge şi viscere. Scriitorul André Gide e un tip motor. Din viaţă nu izbuteşte să prindă decît elementele dramatice ale mişcării. Memoria lui nu devine sensibilă decît doar în prezenţa actului rupt din ambianţa lui psihologică şi redus la un diametru realizat mecanic. Singurele raporturi, pe care inteligenţa lui le stabileşte, sînt ale faptelor. E impresionat numai de înfăţişările inedite pe care lucrurile le capătă schimbîndu-şi scurt şi neodihnit planul. Dacă mi-ar fi îngăduită această exagerare de expresie, aş spune că raza lui vizuală nu pleacă pe drumul unei linii simple şi drepte, ci se desparte după un unghi ascuţit, care îşi reazemă vîrful pe retină. În universul lui sensibil oamenii şi lucrurile prind de aceea o mobilitate eliberată de orice lege, nesupusă nici unei progresii sau declin. Povestea lui Gide este invariabil o coexistenţă de momente (mă tem să scriu succesie), un şir de situaţii care nu se angrenează, nu se provoacă, nu se motivează reciproc. E — cu mai multă

precizie — un șir de *acte,* nu însă o *acțiune.* Între două momente ale aceluiași erou, lipsește termenul mediu (textul cinematografului din exemplul nostru), trăsătura de unire care să-i raporteze personalitatea la un același meridian sufletesc. Acest termen mediu găsit, psihologia eroului se simplifică, obscuritatea i se destramă și ceea ce se părea gratuit, improvizat, arbitrar, dobîndește linie de unitate.

Numai că acest lucru nu intră în posibilitățile scriitorului nostru. Este o incapacitate organică, pe care el a înțeles-o, a gîndit-o, a făcut-o activă, valabilă, creatoare pentru opera lui. Întreaga estetică a faptului divers și a actului gratuit își are justificarea efectivă și nu prea ușor vizibilă în această incapacitate. Orice efort de a o depăși s-a vădit pînă acum inutil. *Les Faux-Monnayeurs,* „întîiul roman" e ratat ca atare. Iar ce este mai bun din Gide se găsește în acest gen fermecător și propriu, căruia îi spune „sotie" și din care fac parte atît *Paludes,* cît *Le Prométhé mal enchaînné* (din întîmplare nu cunosc încă *Les caves du Vatican*). Concludente lucruri, verificînd sigur considerațiile de mai înainte.

Evident, știam toate acestea deschizînd *Si le grain ne meurt,* cartea de autobiografie a lui André Gide, și nu mă așteptam decît să le confirm încă o dată. Pentru întîia oară cu un anumit regret. Fiindcă dacă mă interesau apreciabil datele vieții autorului, cu mult mai mult aș fi vrut să le aflu — nu transcrise în ordinea aducerii aminte —, ci descoperite, limpezite din tainele acestei aduceri aminte, trăite încă o dată cu scopul de a le răpi din miraj și incertitudine, de a le afla sensul mișcării lor. Mă interesează nu atît obiectul, cît *funcțiunea* memoriei. Vreau să aflu nu amintirea — fapt de interes relativ —, ci efortul de a o găsi, freamătul aproape sexual, poezia profundă și esențială a acestei pătrunderi în sine — știam că memorialistul Gide asta nu poate da. Însă deși o prevedeam, această lipsă mi s-a arătat penibilă, ca un soi de spărtură în întregimea unei opere ce putea să fie frumoasă.

Din întîmplare isprăveam o dată cu *Si le grain ne meurt* ultimele volume din Proust și cam în același timp *Dedalus* al lui James Joyce. Ori aceste apropieri au făcut întru atît de evidentă incapacitatea sensibilității lui Gide, specializată anume senzațiilor motrice, încît toată povestea vieții lui

mi s-a părut redusă la o schemă anecdotică, peste care nu numai că nu izbuteşte el să treacă, dar nu te ajută nici pe tine să o faci. Ceea ce pentru Gide este un fapt oarecare, oprit în amintire, ştie Dumnezeu de ce, pentru Stephen Dedalus e un punct nevralgic, un centru de senzaţii incomplet consumate, un complex sufletesc, în ale cărui unde instabile şi neclare tremură un înţeles şi licăreşte o virtualitate. În căutarea lor, memorialistul James Joyce se adînceşte pe sine, se surprinde refulînd un gînd şi în această clipă de inconştientă dosire, atent şi lucid, opreşte gîndul pe pragul dintre uitare şi realitate, pentru ca să-l descopere, să-l lumineze şi să-i afle în sfîrşit toate ascunzişurile. Dimpotrivă, Gide nu izbuteşte, nu încearcă măcar să treacă acest prag al nedumeririi. Se consideră pe dinafară, foarte sumar, foarte aproximativ, obosit parcă şi desigur — fără s-o mărturisească —, jenat. Îl incomodează această întîlnire cu sine. Sînt lucruri, pe care — cînd avusese şi scuza şi securitatea literaturii — le realizase cu tot straniul lor dureros şi ireal, dar care acum se regăsesc aici, dacă nu fără poezie, desigur fără adîncime. Episodul ce făcuse, bunăoară, marea frumuseţe a povestei din *La porte étroite* e aici, unde emoţia amintirii ar fi trebuit să-i dea inspiraţie şi dimensiuni sub valoarea cărţii aceleia.

În clipa cînd aştepţi să descoperi o dată cu autorul semnificaţia amintirii lui, iată, ai întors pagina şi ai găsit alt moment care la fel va rămîne nesoluţionat şi închis. Sînt asociaţii de idei, în rostul cărora bănuieşti o urmă de adevăr sufletesc, o undă de bogăţie tăinuită, un vag semn al unei vieţi interioare, vastă şi închisă ca un ocean într-un ghioc. Aştepţi ca să te conducă pagina următoare pe pragul acestei lumi pierdute şi te opreşti totuşi departe de ea, nemulţumit şi dezamăgit. Miracolul „madeleinei" lui Marcel Proust nu se mai întîmplă. Autorul mărturiseşte : „de ce oare aceste două amintiri s-au legat cu mine în această clipă ? Nu ştiu. Or fi avînd poate un înţeles. Dar..." Cel puţin această atitudine o ia Gide memorialist faţă de subiect. Ceea ce dovedeşte că lui, care a frecventat atît de aproape psihanaliza, nu i-a scăpat valoarea experienţei. Numai că cel puţin în ce priveşte persoana lui intimă — lucrul nu-i intră între posibilităţi.

Cuvîntul, 4 octombrie 1928

JAMES JOYCE

Întîia întîlnire cu scrisul lui James Joyce îi aduce cetitorului de literatură mirarea, pe care ar trebui s-o încerce un geolog în fața unei roce nemarcată în nici un manual: duritate maximă, structură inedită, proprietăți chimice fanteziste.

Țesătura complicată a paginii nu aduce aminte de nimic. Dacă te complaci aiurea în reminiscențe și identificări, aici rămîi dezorientat și singur. Scrisul acesta se umple din istoria literară și se elimină de acolo, de sine stătător. E făcut dintr-un material, pe care nu-l știi să-l afli nicăieri în altă parte. Cetindu-l, îți dai seama că de fapt toate poveștile își seamănă și că toate au ceva din trista egalitate a actorilor, care „debutează azi și în fiecare seară", ceva din monotonia filmului rămas zece zile după reprezentare tot „premieră". Pentru că nu are anecdotă și pentru că nu are acces facil în viață, scrisul lui Joyce însă se desparte cu precizie de tot ce cunoaște. Originalitatea lui nu e violentă. Nu se impune prin surpriză și nu se afirmă din afară. E adîncită pînă la întîile lui resurse, pînă la cele mai subțiri detalii interioare. E o originalitate de structură și de material. De aceea deosebirile — cînd ai izbutit să le cunoști — ți se arată așa cum sînt: ferme, substanțiale, definite. Între James Joyce și restul universului literar este deosebirea totală dintre două peisagii de altitudine variată și situarea geografică străină. Amîndouă au copaci, flori, fiare și păsări. Deasupra amîndurora același cer se bolțește și același soare se ridică. Dar simți că elementele vieții lor sînt altele, că alta e densitatea luminii, altul sîngele rănilor, altele balele fiarei și altul răcnetul de spaimă prin aer.

Romanele, pe care le știi pînă la el, oricît de umană le e tema și oricît de grav scrisul, se petrec numai între trei pereți. Știi și aștepți pînă la urmă să cadă asupra ultimei pagini cortina, să sfîrșească divertismentul, să te „readucă la realitate". În fond, a rămas în timpul lecturilor noastre ceva din mentalitatea copiilor inteligenți, care la cinematograf, cînd eroul principal moare înjunghiat și eroina înnebunește de disperare, se mîngîie cu gîndul că la urma urme-

lor nimic nu e adevărat. Mai avem această trivială naivitate de a opune adevărului dramei imaginate adevărul calm al minutului prezent. În cetirea lui James Joyce altă realitate decît a lui nu există. Literatura lui Stephen Dedalus — eroul său — nu exersează jocul. Desfătarea d-tale de calm și blînd cetitor îl interesează atît de puțin, adeziunea gustului d-tale face atît de puțin parte din gîndul și viața lui, încît, dacă ar fi sigur că niciodată ochiul străin nu-l va cunoaște și niciodată mîini interesate nu-i vor deschide povestea, el la fel ar continua să trăiască și cartea aceeași ar rămîne. Fiindcă sensul scrisului lui Joyce este strict personal și resorturile lui sentimentale absolut proprii. Scrie ca să se înțeleagă. Scrie ca să dobîndească priză asupra propriului său ins și să-l considere cu luciditate în mersul marilor fatalități. Procesul scrisului se identifică cu al cugetării. Ce searbăd devine meșteșugul romancierului terorizat de tehnică, proporții și dimensiuni echilibrate față de acest elan interior viu cît viața însăși. Ce palide exigențele geniului și ale esteticii față de aceste condiții ale existenței. Naivitatea și efortul inutil de a face să intre o dramă într-o intrigă și un zbucium într-un deznodămînt pregătit, ca un kilogram de făină într-o pungă anume făcută, se frînge umilită în fața acestei arte care nu cunoaște alte reguli decît pe ale vieții, ale morții și ale gîndului. Mărimea ei nu ține de întindere. Este o epopee a cunoașterii.

Psihologia lui James Joyce are linii dure și metalice. De obicei exploatările sufletești în literatură presupun un aparat de mare sensibilitate, dar și de extremă fragilitate. Cuvîntul se estompează, imaginea se ductilizează, tot scrisul ia înfățișarea subțire și umbrită a unui imens păienjeniș, de care și lumina se lovește. O țesătură subterană de sugestii, amintiri, fragmente, gînduri nesfîrșite, o penumbră uriașă cu pete intense și luminișuri vagi. Nu acestea sînt uneltele artei lui Joyce. El, care la debut a creat un soi de realism balzacian cu aspecte directe din traiul fiecărei zile, nu știe să umble cu aceste tainice aparate de tatonări, reveniri și inflexii. Ci se muncește să prindă o nuanță sufletească între două linii tari și neflexibile, un oval și o umbră între lamele unui unghi ascuțit.

E o sobrietate de mijloace și o asprime cu atît mai dureroasă, cu cît momentul spiritual — pentru cunoașterea că-

ruia se străduieşte — este mai vag, mai inconştient, mai fluid. Între fraze de linii drepte şi frînte, neelastice, ca un pămînt secetos, simţi cum circulă insesizabil argintul viu. Şi cu cît mersul lui este mai dezordonat şi mai „ingenuu" cu atît ochiul scriitorului e mai sever şi mai interiorizat.

Viaţa sentimentală a lui Stephen Dedalus încearcă să sară zglobie ca paşii unei fete tinere în rochie albă, pe treptele albe ale unui deal însorit, dar aspră, în sutana celei mai aspre dintre călugării, conştiinţa lui catolică îi priveghează mustrător drumul. Conflict lăuntric, care oricît ar fi simplificat pînă la tipul cornelian „pasiune-virtute" n-ar şti niciodată să îmbrace patetismul lui de declamaţie frumoasă şi de graţie dramatică. Nimic din cursivitatea teatrală a acestei frumuseţi, nimic din jocul seniorial şi franţuzesc al tragediei [lui] Corneille. Conflictul patimii şi al legii morale e la Joyce viguros şi compact ca o fatalitate ultimă, e greoi şi serios ca un destin nordic. El se proiectează înlăuntru cu lumini tari şi îşi menţine netede poziţiile luptei, fără gesturi, fără scuze, fără împăcări cu sine. Un eroism de ascet pasionat închizînd în cercul traiului lui chinuirea surdă a unei mari evlavii ciuruită de strigătul sîngelui şi al cărnii care arde.

Arta lui James Joyce e o dramă de mare viziune interioară, a cărei sens nu e decît soluţionarea problemelor sale. Procesele lui de conştiinţă se pun cu o stringenţă, cu o onestitate, cu o dragoste de adevăr, care le împrumută ceva din viaţa implacabilă a sacrificiului. Şi socotelile sufleteşti, pe care şi le încheie singur, scrupulos ca un arhanghel în ziua de apoi, au tenacitatea bărbătească şi neîndurată a confesiunilor unui uriaş pe moarte. Este o elocvenţă spirituală enormă, obstinată, tragică, desfăşurîndu-se cu o lărgime sumbră de zbor sfîrşit şi antrenînd în fulgerele ei biblice respiraţia spaimei şi a destinelor. Ritmul ei loveşte capul înclinat al cetitorului ca un val ridicat din adîncurile pămîntului şi se nimbează cu reflexe ardente plecate de la porţile iadului în flăcări. Sînt accente de cea mai pură şi mai chinuită tradiţie călugărească.

Iar în clipa cînd această inspiraţie de catolicism iezuit ameninţă să încercuiască viaţa eroului cu un cerc de foc, inaccesibil vieţii din afară, James Joyce reîncepe să fie irlandez. Surîsul lui amar şi nedecis, care stă să se schimbe în

rînjet sau plîns, pătrunde cu o savoare de floare otrăvită în inima cuvîntului şi îi perverteşte cu seriozitate înţelesul prim. Sub fiecare frază proiectează atunci umbra diformă a literelor ei ca o fantezie de pete negre într-un danţ obscur.

Surîsul acesta, care nu are nimic din ironia sentimentală a francezului şi nimic din dulcea lui reverie, este reacţiunea inteligenţei ce vrea să prindă conştiinţă de sine şi să-şi simtă existenţa în potopul pasional gata să o copleşească. E scrîşnetul humoresc al vieţii care nu renunţă. El dublează perspectiva acestui inedit prestigiu uman, care e scrisul lui James Joyce.

Cuvîntul, 23 aprilie 1929

WUTHERING HEIGHTS [1]

Nu cunosc viaţa Emilyei Brontë. Într-un manual de istorie literară engleză, unde am căutat anul naşterii şi anul morţii ei, am aflat — vag — despre un trai de fată îmbătrînită înainte de vreme, împărţit între amintirea unor mari nenorociri de familie şi între o singurătate chinuită. Ştiu că există cîteva cărţi de literatură asupra acestei existenţe ciudate, dar n-am vrut să le cercetez mai de aproape. Vieţile romanţate mă amuză uneori, cînd sînt bine scrise, dar nu mă instruiesc niciodată. Şi am avut de la primele pagini ale romanului Emilyei Brontë impresia, confirmată mai tîrziu, că această domnişoară bătrînă a trăit o dramă de o candoare şi de un vampirism, care nu poate să încapă într-o biografie sau într-un eseu de psihologie anoyrdotică.

Wuthering Heights (termen intraductibil, dacă nu suferi — şi nu sufăr — barbarismul titlului franţuzesc [2]) e un fel de cheie a visurilor, cu care pătrunzi destul de greu şi destul de nesigur într-o viaţă străină. Lumea se găseşte în această

[1] *La răscruce de vînturi.*

[2] *Les hauts de Hurle-Vent* (n. ed.).

carte pe alt plan decît al observației, al evidenței și al raporturilor certe dintre lucruri. Un simbolism senzual schimbă înțelesul obiectiv al faptelor și le dă, dincolo de o realitate fixă, o rezonanță ce vine de departe, un fel de prelungire subtilă, tentaculară aproape, a fiecărei clipe și a fiecărei întîmplări în sufletul celui ce o contemplă. În afara existenței fizice pe care o are un lucru și pe care oamenii, oricum ar fi ei o cunosc la fel, Emily Brontë comunică singură cu un sens mai adînc it, mai intim și mai grav al aceluiași lucru. Viața i se înfățișează ca după o largă perdea de flăcări inegale, luminată violent într-un punct și obscură într-un alt punct imediat alăturat. Variații de tonalitate, treceri scurte de la alb la negru, văpăi de aramă incendiată și reflexe de antracit brăzdează lumea interioară a femeii acesteia și o schimbă într-un tablou de romantism, idilic și sumbru în același timp. Simbolul nu este în această artă un instrument literar și nu este un mijloc de expresie. Scriitoarea nu caută imagini și echivalențe pentru a se face înțeleasă, ci ea însăși nu înțelege și nu se înțelege decît în imagini și în echivalențe. Nu există lucruri și obiecte în această artă ; nu există adică noțiuni fără rezonanță sentimentală. Un scaun, o poartă de fier, o fereastră, au un fel de senzualitate a materiei lor, o calitate sensibilă de viețuitoare sau de plantă, un patetism indirect și ascuns. Emily Brontë visează cu ochii deschiși și visul ei e o curioasă îmbinare de luciditate strictă și de transfigurare.

Wuthering Heights e mai mult povestea unui ținut decît a unor oameni. O geografie romantică întrunește acolo un vîrf de munte, o pădure de arbori deși și duri, o climă aspră și un cer mărginit de stînci. Tot ce se petrece pe întinderea acestei bucăți de singurătate face parte din neclintirea și voia implacabilă a pămîntului. Oamenii care se nasc sau sînt opriți de soartă la Wuthering Heights au în firea lor toată stîngăcia aspră și bruscă a locului. Ei duc pe umerii lor un destin, care nu admite opuneri și rezistențe. Viața poate să-i rupă întîmplător de acolo și să-i ducă în învălmășeala altor chemări ; moartea însă, ascultătoare, îi va readuce înapoi și îi va așeza la locul lor drept.

Sînt oameni închiși în propria lor ființă, baricadați dincolo de un obraz mobil, rătăcind singuri într-un ocean interior de umbre, speranțe moarte și amintiri, oameni care au

pierdut de mult legătura cu lumea de afară, asupra căreia nu pot să arunce decît o privire absentă, inutilă şi obosită. Dar nici unul din aceşti prizonieri ai sufletului lor n-a abdicat. Ei continuă, unul neştiind de celălalt, un vis secret, o vînătoare de imagini şi fericiri, o trăire din nou a unei vieţi care a fost ratată definitiv numai în realitatea curentă şi aparentă a faptelor, dar care poate să fie reluată în realitatea esenţială a sentimentului. În această grotă cu flăcări şi umbre, care este sufletul oamenilor de la Wuthering Heights, accentul pe care emoţia îl pune pe lucruri şi întîmplări trece de la un obiect la un detaliu şi de la o situaţie la un gest. Ceea ce pentru noi — în mod obicinuit — poate fi indiferent sau ridicol devine acolo capital, tulburător şi tragic. Întocmai ca într-un vis obsedat de dorinţi organice, lucrurile sînt acolo semne.

E o psihologie fantomatică în arta Emilyei Brontë. Femeia aceasta, care a cunoscut disperarea unei senzualităţi prizoniere şi pentru care dezlegarea nu a venit, trăieşte într-un fel de global sufletesc, fără momente, fără diviziuni, fără distincţii. Amorul este pentru ea misterul puţin obscur şi puţin diafan, care uneşte — ca în orice suflet de fecioară — oamenii, pietrele, pămîntul şi cerul într-o lungă umbră, din care nu distinge decît oarecari prevestiri intimidate şi impudice. Amorul eroilor ei e fără obiect şi fără deznodămînt: ceva care pluteşte inform peste calităţi şi comunică oamenilor un dor obscur de distrugere, de renunţare, de pierdere. Totul e vag: sau idilic, sau catastrofal.

Senzaţiile sînt excesive, sentimentele violente, răzbunările macabre. Wuthering Heights e cadrul unei sensibilităţi care nu s-a întîlnit cu linia faptelor. E drama unui spirit aplecat în sinea lui, pe un drum de melc ce duce înapoi pe punctul de plecare. Înţelegeţi ce monstruoase subtilităţi, ce transparenţe de vitraliu şi ce lumină opacă se poate ascunde într-o asemenea viaţă, în care totul vine dinăuntru şi nimic nu răzbate de afară? Şi bănuiţi mai ales ce artă puternică a trebuit, pentru ca dintr-un material de senzaţii embrionare să creezi o carte fermă şi clară, ca *Wuthering Heights?* Fiindcă ce este mai curios şi mai de valoare în scrisul acesta, e tonul lui reflectat şi dur — puţin sec pe alocuri —, resursele lui obiective, atitudinea rece şi neexaltată pe care o păs-

trează față de erou și situație, realismul notației în contrast atît de net cu fluiditatea temei. E o trecere de la serafic la lucid, care nu simplifică nimic din complexitatea dramei, dar care îi dă accentul precis, durabil și gîndit necesar artei, întru atît, întrucît ea este, așa cum o voim noi, o disciplină.

Între aceste două trăsături, între o senisibilitate fantomatică și o artă clarvăzătoare, *Wuthering Heights* rămîne o poveste de o tulburătoare frumusețe. Anecdota ei naivă cu amanți romantici și criminali, cu iubite blonde și disperate, cu intriganți respingători și diabolici ; psihologia ei de melodramă, cu înamorări fatale și agonii de vampir ; oscilările surprinzătoare de la gesturile magnanime la ticăloșii, și de la josnicie la generozitate — totul ar fi trebuit să facă din cartea aceasta un vis penibil de om bolnav și totul se transformă totuși într-o simplă și fermecătoare realitate, care își aliniază umbra ei subțire de-a lungul realității tale, așa cum seara, în grădinile publice, umbra copacilor se lungește calmă, lîngă umbra mai ușoară și mai depărtată a trecătorului.

Paris, ianuarie 1930

Cuvîntul, 31 ianuarie 1930

ROMANUL INSULAR

E curioasă rezistența romanului englez din secolul al XIX-lea. Valabilitatea lui artistică este dintre cele mai certe : nu numai materialul de observație, atitudinea morală și instituțiile psihologice, dar mijloacele lui de expresie — adică partea mai trecătoare și mai nesigură a unei opere — sînt astăzi încă de o actualitate, de un modernism ce desfide istoria literară. Nu cunosc multe opere din acel timp care să „dateze", care adică să-și trădeze într-un fel oarecare epoca. Și țin minte că atunci cînd întîmplarea mi-a pus în mîini pentru întîia oară o carte a lui Samuel Butler, n-am stat la îndoială ca să-l socotesc viu și tînăr. Care nu-mi fu mirarea aflînd mai tîrziu, într-o monografie, că romancie-

rul pe care eu îl așezam între anii 1920—1925, a trăit și a scris pe la 1865 !

Romanul francez al aceluiași timp nu înfruntă nici pe departe cu asemănătoare siguranță controlul autorului de azi. Nu mă gîndesc numai la romancierii englezi de prim ordin ai epocii, Dickens, Meredith și Hardy, cărora secolul al XIX-lea francez le poate opune triumfător romanul lui Balzac, Flaubert și al lui Stendhal, dar superioritatea e evidentă și surprinzătoare în ce privește istoria romanului dincolo de aceste șase nume alăturate. Într-adevăr, într-o vreme în care George Sand, Merimée, Gauthier, Alphonse Daudet, Maupassant, Zola și Goncourt sînt, cu minime rezerve, șterși din memoria vremii, o întreagă literatură ce trece dincolo și dincoace de epoca victoriană de la Jane Austen pînă la surorile Brontë și George Eliot și de acolo pînă la George Moore, o întreagă literatură de diverse temperaturi morale, atitudini și școli, se dovedește continuu vie, interesantă, capabilă să reziste unui gust și unei inteligențe atît de depărtate de timpul lor.

De ce ? E o superioritate de structură a prozei englezești. Ea pleacă de la observație și experiență personală, ea se îndreaptă spre om și viață cu o curiozitate decisă și lucidă, e în căutarea de adevăr și substanțial. Viața acestor insulari răspunde mai mult înlăuntru și se petrece în adîncime. Geografia lor simplă — apă, stîncă și ceață — îi reduce la singurătate și îi închide într-o existență interioară, unde mintea e scrutătoare și cuvîntul prudent. Omul cînd e singur nu-și permite libertăți de sentiment : cine a spus că sentimentul rușinii e de ordin social a spus o prostie.

În asemenea condiții sufletești de viață, romancierul englez a fost ferit de stil. El a lucrat cu fapte și senzații. Arta lui a fost efectiv o experiență umană. Cunoașteți o literatură în care autobiografia, directă sau numai vag ascunsă, să fi fost frecventată atît de asiduu, încît să fi alcătuit aproape un gen literar ? Și nu spune foarte mult, pentru funcția spirituală a romanului englez, faptul că foarte mulți dintre romancierii veacului al XIX-lea în Anglia și-au sfîrșit sau și-au început cariera cu o poveste directă a vieții lor ?

O artă legată atît de strict de viață, și deci de adevăr, rezistă. În literatură nu există nici secrete, nici minuni. En-

glezii nu frecventează patetismul expresiei, nu lucrează deci cu material alterabil. Iată de ce în vreme ce nuvelele naturaliste ale lui Zola sînt ilizibile, eu pot ceti cu plăcere povestirile de debut, tot naturaliste — *Oamenii din Dublin* — ale lui James Joyce.

Sînt cărți, spunea Stendhal pe care — cînd ești bărbat și cînd ai 30 de ani — ți-e rușine să le cetești. Englezii, chiar din epoca de fals cavalerism a Victoriei, sînt incapabili de asemenea literatură.

Paris, ianuarie 1930

Cuvîntul, 5 februarie 1930

LITERATURA LUI STENDHAL

Mă întorc continuu și ascultător la Stendhal. Această artă de pasiune și reflcție *e arta însăși*. Ea mă învață încă o dată că lirismul e o noțiune neartistică. Ce lucid și precis îndreptar critic mintea acestui om entuziast și dezolat!

Am sfîrșit zilele acestea o nouă explorare în bibliografia lui: *Lucien Leuwen* (*Le rouge et le blanc* — mi se pare dubios), *Armance*, *Lamiel*. Trei romane pe care nu le cunoșteam și dintre care cel puțin primul trebuie pus, pentru document, pentru inteligență și pentru adevăr, înaintea lui *Le rouge et le noir*.

Mă interesează, mai ales cu prilejul acesta, să identific punctele de plecare ale literaturii lui Stendhal în scrisorile lui inedite, prefațate de Prosper Merimée.

Sînt corespondențe sigure între momentele, eroii, situațiile și tonul acestei literaturi și între viața adevărată a lui Henri Beyle. În detalii și în ansamblu, romanele lui nu sînt decît transcrieri pe registrul social ale unui aceluiași temperament, ale unei aceleiași sensibilități și inteligențe. E instructiv să urmărești cum scrisul soluționează stări de suflet, pe care viața le-a lăsat necomplecte și vagi, le-a uitat în urma trecerii ei cotidiene, le-a aruncat pe maidanul întîmplării și a bunului-plac. E curios să urmărești cum se pre-

lungesc drumurile vieții dincolo de imaginație, cum se unesc și se regrupează acolo ca să creeze o altă existență. E ceva din jocul dublu a două cristale cu unghi de refracție deosebit, care după ce au desfăcut raza de lumină albă în șapte fîșii de culoare, le unesc iar într-o dungă albă. Nimeni nu bănuiește în pata albă ce cade pe perete, misterul acestei împărțiri și reîntegrări.

„Literatura ca experiență de viață" este o realitate, nu o formulă. Cine nu poate să o verifice în lucrul său propriu, să o cerceteze cel puțin în opera lui Stendhal. Precizia ei acolo este emoționantă.

Dealtminteri această funcție pe care o acordăm noi literaturii, această calitate pentru care ne ostenim să o cetim și să o scriem, nu e nouă nici ca noțiune, nici ca nume. Noul clasicism în care credem și în care exprimăm utilitatea intelectuală a scrisului, efortul spre claritate și cunoaștere, controlul pe care îl exercităm asupra noastră și comunicarea intimă cu acțiunile și reacțiunile noastre sufletești, cu mobilurile lor și cu devenirea lor — toate aceste lucruri pe care le numim cu o vorbă „experiența scrisului" — nu sînt noi. Și nici pe departe nu avem fantezia de a ne socoti — crezînd ceea ce credem — originali. Originali sînt suprarealiștii și diverșii revoluționari internaționali ai artei, original e André Breton, originală e estetica diletantă a d-lui Aderca, originală e critica fantezistă a d-lui Lovinescu. Credința și adevărurile noastre vin de mult mai departe. Bunăoară :

„Et quand personne ne me lira ay je perdu mon temps, de m'estre entretenu tout d'heures oisifves à des pensements si utiles et agréables ? Moulant sur moy cette figure, il m'a fallu si souvent me testonner et composer pour m'extraire, que le patron s'en est fermy et aulcunement formé soy mêsme : me peignant pour aultruy, je me suis peinet en moy, de couleurs plus nettes que n'estoient les miennes premières. Je n'ay pas plus fact mon livre, que mon livre m'a faict..."

E aproape un manifest modern de artă și umanism. Se găsește în Montaigne, *Essais*, capitolul XVIII, cartea a doua.

Paris, ianuarie 1930

Cuvîntul, 7 februarie 1930

NOTE STENDHALIENE

I

ARMANCE

Îmi place să deosebesc în Stendhal un joc de contraziceri, care poate descumpăni pe un om cumsecade, dar care nu mai puțin e seducător. Atitudinea lui în fața vieții e un amestec de libertinaj și austeritate. Monden, sceptic, galant și curtenitor, acest amorez are uneori reacțiuni morale de o surprinzătoare virulență. Singuratic, grav, mizantrop și brutal, acest filozof cunoaște momente de abandon sentimental. Înclinările lui contrarii se îmbină fără distincție într-un singur gest, într-o singură vorbă. Poate să fie în același timp impetuos și timid ; poate să fie emoționat și prudent ; poate să fie sincer și să pozeze. Se lasă în voia întîiului elan și se oprește în fața întîiei bănuieli. E logic și e pasionat. E impulsiv și e sobru. Își detestă secolul cu îndărătnicie și se interesează de micile lui anecdote cu nerăbdare. Duce întinsă corespondență cu nenumărate cucoane, le repetă replicile, le descrie toaletele, le comunică intimitățile și, pe de altă parte, privește cu un definitiv dispreț saloanele.

Femeile ar fi putut să-l socotească, pe bună dreptate, erou descins din romanul lui Laclos și el era de atîtea ori cornelian. Dezamăgit, trece pe lîngă amante, care ar fi fericite să-i servească „drept canapea" (cum spune el singur — lăudărosul !) ; sentimental, îngenunchează ca un școlar în fața unei mîini ce se refuză. Pentru fiecare trăsătură sufletească, găsesc în portretul lui o rezonanță contrarie. Dar această adunare de sentimente diferite nu e haotică. Totul este clar și conștient. Trecerea de la o stare de suflet la o alta opusă se face pe un drum drept pe care el îl cunoaște.

Inteligența lui Stendhal are adîncimea apelor curate : ți se pare că pietrele sînt foarte aproape de suprafața lucie a undelor și în realitate nu le vei ajunge niciodată. Ea trece prin adevăruri și situații sufletești cu ușurința aparentă a unui pas de plimbare. E antrenată, suplă și bine dispusă. Are ceva din ritmul melodiilor lui Cimarosa și Rossini, pe care Stendhal le iubea și pentru grația lor exterioară și pentru

sensibilitatea lor abundentă, caldă, ironică. Dar cu aceeași sinceritate cu care această inteligență este sclipitoare, vioaie și amuzantă, ea poate fi patetică, interioară, mergînd pînă la tragic și deznădejde. Oscilația e bruscă. Lumea devine între aceste variații un joc agreabil sau crunt, înțeles pînă la ultimele lui resorturi sau învăluit cu o perdea, dincolo de care abia bănuiești forme și mișcări de viață ascunsă.

Armance e un roman scris numai cu una din trăsăturile acestei duble sensibilități. Partea facilă, limpede, surîzătoare, libertină aproape lipsește. Și mă exprim rău, cînd îi spun „parte" acestei caracteristici stendhaliene. Fiindcă sensibilitatea lui nu e fragmentară, calitățile nu îi sînt distribuite metodic în categorii. Ceea ce e mai ales atrăgător în el, este tocmai confuzia dispozițiilor lui contrarii, împletirea lor adîncă pînă la rădăcini. Dar în *Armance* nota sumbră și exasperarea romantică suprimă detaliul libertin, așa cum în tablourile școalei din Bolonia, fondul întunecat pare să pălească culorile albe suprapuse, oricît ar fi albul de puternic.

Cîteva scene ale unui salon din Paris în 1827 se cheamă cartea în subtitlu. Nu lipsesc deci nici siluete de curtizane, nici plimbări prin culoarele Operei, nici dueluri. Eroii discută despre cele două, trei subiecte la modă : *„les liaisons dangereuses"*, Napoleon, Saint-Simon. La recepții se vorbește despre războiul din Grecia și se pomenește despre un poet palid care s-a dus să moară acolo și căruia îi spunea Byron. Domnii călăresc, doamnele fac dragoste. E același cadru romantios în care se petrec toate romanele lui Stendhal. Și totuși e o altă atmosferă, mai întunecată, cu un mister deosebit și cu o melancolie ciudat de atrăgătoare. La întîia lectură e greu să observi de unde anume vine lumina aceasta scăzută, care nimbează capetele eroilor. Pasiunea lor nu are nici strălucirea dureroasă a iubirii lui Fabricio del Dongo, nici opintirea lucidă a lui Julien Sorel, nici spiritul și vioiciunea lui Lucien Leuwen. E o poveste de dragoste, frumoasă desigur, dar lipsită de drama diversă și de aventura celorlalte.

Iubirea trece de la un amant la altul pe aceeași cale ocolită a cuvîntului, care spune altceva decît trebuie, lasă să se înțeleagă altceva decît vrea, încurcă, schimbă și dezamăgește. Comedia tristă a două inimi, care simt la fel de

o parte şi de alta a unui cuvînt ce întîrzie, propria lor terorizare, goana disperată după o certitudine care se află la doi paşi, buimăceala, ruşinea, disperarea şi jurămintele — tot ce a ştiut Stendhal să vadă şi să creeze dincolo de plenitudinea literară care se numeşte „amor" este şi în *Armance* cu aceeaşi halucinată prezenţă şi cu aceeaşi fugitivă realitate. Dar pe de o parte momentele epice ale cărţii sînt mai puţine, iar pe de altă parte însăşi drama intimă a sentimentului se desfăşoară pe un orizont mai scurt. Detaliile (lucru curios la acest scriitor care cunoaşte şi insistă de atîtea ori asupra valorii şi puterii lor de sugestie) sînt atît de reduse, încît povestea pare cînd obscură, cînd precipitată şi trecută peste un spaţiu sufletesc ignorat. Psihologia lui Octave de Molivert — singurul erou stendhalian care se desparte de linia celorlalţi şi este altceva decît o variantă a unui Henri Beyle romanţat — ar putea să fie o schiţă romantică.

Temperamentul lui de adolescent tăcut, tristeţea şi paloarea feţei, cavalerismul lui sentimental, amorul, otrăvirea lentă şi voluntară pe bordul unui vapor în mijlocul Mediteranei, moartea lui în faţa coastei greceşti şi ultimul salut al acestui „pămînt de eroi" — iată atîtea trăsături morale, care ne-ar îngădui să vedem în Octave spiritul vremii lui, şi să citim în misterele acestei existenţe misterele unui timp. Dar e totuşi, în desemnarea figurii lui, o discreţie atît de neobişnuită în exerciţiile de observaţie ale lui Stendhal, e o valoare şi o umbrire intenţionată a eroului, o păstrare a misterului atît de abilă şi atît de neatacabilă, încît ceea ce ţi se părea la început simplu şi evident, devine mai tîrziu complicat şi ascuns. Octave de Molivert este poate mai mult decît ceea ce pare şi drama lui, care ia înfăţişarea unei imense naivităţi, e o durere ce depăşeşte cartea şi faptele. Gide vorbea — mi se pare — despre impotenţa lui Octave şi vedea în amorul lui exotic, fără iniţiativă şi fără curaj, o mîngîiere a femeii, o trecere dezolantă pe lîngă bucurii, ce nu pot fi cucerite decît în imaginaţie. Se pare chiar că Stendhal a scris undeva despre acest lucru.

N-am găsit însă nici în scrisori şi nici în altă parte un asemenea amănunt, care dealtminteri nu mi se pare necesar pentru a-l înţelege pe erou. Este într-adevăr în sentimentul lui ceva deviat şi aplecat înlăuntru, o tristeţe şi o destrămare care sună depărtat ca de sub un clopot înecat, este

o ezitare şi o întîrziere de ritm, dar departe de a vedea în aceste semne zbaterea unui impotent, eu simt o senzualitate mai ascuţită, mai complexă, dornică de umbre şi căutătoare de senzaţii. E un sunet de sînge care curge prin vine subţiri, o palpitare surdă care nu se lasă ghicită în obrazul absent al omului, dar dezvăluie înlăuntru o pasiune arzătoare.

Ce îmi place mai ales în *Armance* este lipsa de insistenţă cu care romancierul a tratat cartea. Nimic apăsat, nimic dezgolit şi trădat. Oamenii îşi păstrează totdeauna posibilităţi, ce par a trece dincolo de voia scriitorului sau pătrunderea cetitorilor. Au parcă libertatea de a-şi alege singuri întîmplarea ce urmează. Sînt disponibili (nu în înţeles gidean). Misterul lor este intact. Închizi cartea şi rămîi întrebător, ca pe urma unei femei care a trecut, o clipă, înaintea ferestrei tale şi s-a pierdut departe, după un colţ de stradă. Oamenii aceştia sînt ceea ce crezi tu că sînt şi pot fi totuşi alţii, cu desăvîrşire alţii.

Povestea nu se sfîrşeşte cu ultima pagină. Te întorci pe urmele ei, încerci să ghiceşti de unde anume a început, cum s-a împletit firul ei şi prin ce locuri ascunse a trecut de duce în ultima clipă atîta oboseală.

Deznodămîntul încheie poate o serie de fapte, alta decît acea pe care o cunoşti. *Armance* este o dramă care începe după lectură. Este dintr-o familie cu *Le* [illegible] *dans la valée* şi *La porte étroite*. Cineva îmi amintea [illegible]pre *Princesse de Clèves*. Asemănarea e justă.

Paris, februarie 1930.

Cuvîntul, 21 februarie 1930

II

LAMIEL

„L'Unique passion de Lamiel était alors la curiosité."

Trebuie să transcriu pasagiul următor din *Lamiel*. Mi se pare caracteristic nu numai pentru personagiu, dar pentru spiritul stendhalian însuşi, pentru nuanţa lui libertină şi curajoasă :

„A doua zi, ea îl găsi pe Jean în pădure, avea hainele lui de duminică.

— Sărută-mă, îi spune ea.

El o sărută. Lamiel observase că potrivit poruncii pe care i-o dăduse ea, el își îngrijise barba ; îi spuse acest lucru.

— O ! pe bună dreptate, răspunse el cu vioiciune, domnișoara e stăpîna mea (maîtresse), plătește bine și e atît de frumoasă !

— Fără îndoială, vreau să fiu iubita ta (maîtresse).

— A ! asta e altceva, spuse Jean cu un aer preocupat ; și atunci fără grabă, fără dragoste, tînărul normand făcu din Lamiel iubita lui.

— Nu mai este nimic altceva ? spuse Lamiel.

— Nu, răspunse Jean.

— Cîte iubite ai avut pînă acum ?

— Am avut trei.

— Și nu mai este nimic altceva ?

— Nu, după cîte știu ; domnișoara vrea să mai viu pe aici ?

— Am să-ți spun de azi într-o lună ; dar fără vorbărie ; nu vorbi nimănui despre mine.

— O, nu sînt eu atît de prost, strigă Jean Berville. Ochiul lui străluci pentru întîia oară.

— Ce, oare amorul să nu fie decît atît lucru ? își spunea mirată Lamiel ; atunci merită într-adevăr să fie interzis. Dar eu îl înșel pe bietul Jean ; pentru ca să vie aici, va trebui poate să-și lase lucrul. Îl recheamă și îi dădu încă cinci franci. El îi mulțumi cu bucurie.

Lamiel se așeză și îl privi cum se depărtează.

Pe urmă izbucni în rîs, repetîndu-și :

Cum, amorul ăsta faimos să nu fie decît atîta lucru !"

Lamiel face dragoste din curiozitate. Adică din aceeași pasiune care îl făcea pe Henri Beyle să călărească, să danseze, să meargă la război, să cutreiere lumea și să salute seara doamnele din lumea mare pe culoarele operei. E o mișcare de inteligență mai mult decît de senisibilitate. Lamiel vine de la țară, de acolo unde vorbele sînt făcute pentru ca să exprime întîmplări, vești, fapte. Nu crede în vorbe — nu crede în mistere. E ceva natural și primar în ea, dar de o

naturalețe odihnitoare și sprintenă, care își caută sensul mișcărilor în mersul vieții însăși, după cum un pom își găsește robusta lui înălțare în adîncimea pămîntului.

Dacă ar fi rămas o fată de țărani, s-ar fi culcat într-o seară, între ierburi, cu un băiat voinic alături, ar fi rîs, ar fi învățat un joc nou și pe urmă, ridicîndu-și capul deasupra lanului, s-ar fi uitat împrejur cu aerul acela nesfîrșit de cuminte, pe care îl au oamenii simpli după ce au sfîrșit o treabă, după ce au mîncat bunăoară. Dar pentru că împrejurările i-au pus în mînă cărți, Lamiel a început să se joace cu vorbele, pînă într-o zi în care și-a dat seama că viața ei nu mai e făcută din cinci, zece sau o sută de lucruri mici, pe care le știe și le face foarte bine în fiecare zi, dar că cuprinde în afara lor cîteva lucruri necunoscute, ascunse în dosul unor măști : „amor", „pasiune", „gelozie" etc... Și ei nu-i plac măștile, pentru că nu-i plac complicațiile. Va lichida deci amorul într-o pădure și îl va plăti generoasă cu 15 franci. Pentru ceea ce va fi aflat, mie mi se pare destul.

Îmi place inteligența lui Lamiel. Nu are desigur nimic din transfigurarea marilor pasionați ai lui Stendhal, nimic din mișcarea lor multiplă, accidentală și schimbătoare. E inteligența pur și simplu. O inteligență căutătoare și limpede ca un curent de apă ce trece printre lucruri, peste ele, dedesubtul lor și trece mai departe nepăsătoare de ce lasă în urmă, curioasă numai de ce va întîlni mai departe. Ironia ei nu e nici răutate, nici sentimentalism, nici dezabuzare și nici nimic din ce ar putea să fie în psihologia cinicilor de profesie. E doar un fel de a înțelege oamenii și întîmplările vieții. E o destindere a minții, așa cum o goană strașnică pe malul Decisei, din tîrg pînă în pădure, era o destindere a picioarelor ei cu fluiere subțiri și înalte.

Nu știu bine ce va fi devenit fata asta mai tîrziu, după primele ei aventuri. Povestea se sfîrșește — neterminată — la pagina 245 — și urmarea ei nu se poate ghici în planul incomplect, găsit între hîrtiile lui Stendhal. E probabil că pînă la urmă va fi aflat ce e amorul și va fi descoperit ceea ce voinicul, dar nătăflețul Jean Berville nu știuse să-i arate ca lumea, în pădurea din Carville. Dar pînă atunci Lamiel, care e o fată sănătoasă, tînără și pofticioasă, avea bucuria de a fi deșteaptă și „spiritul" de a fi frumoasă (cît de stendhaliană e expresia !).

Inteligența lui Lamiel e senzuală. Fără complicații interioare, fără confuzii și fără melancolia vagă ce s-ar părea inevitabilă acestei calități. E senzuală ca un fruct plin, e senzuală ca mirosul pămîntului și ca aplecarea trestiei. E concretă și plastică, iubind formele, iubind culorile, iubind chiar aventura, dar aventura imediată, curagioasă și reală. Curiozitatea — *son unique passion* — distruge lenea inițială a sufletului ei de țărancă, distruge invidia și prudența vieții burgheze pe care putea să o ducă.

Lamiel începe să trăiască, de la o vîrstă mai departe, un trai nou și calcă pragul acestui trai, curată, săracă și naturală ca un nou-născut. Ea nu are de apărat o educație, nu are de ascultat de principii, nu are de continuat o morală. Ea e castă, nu morală. Și de aceea, cu zîmbetul neotrăvit al ingenuității pe buze, ea se poate culca în brațele unui bărbat și scula în brațele altuia, poate să treacă dintr-un buduar în altul și să rămînă veșnic surîzătoare și veșnic cinstită. Căci cinstea ei nu e dintre acele care se pot pierde în pat.

Totul era onest în ea, afară de privire. Această privire avea atîta spirit încît, în ochii oamenilor grosolani și puțin pătrunzători în ceea ce privește nuanțele, ea putea să pară provocatoare.

Nu aș stărui poate asupra acestei eroine, atît de fermecătoare și amuzantă, dacă nu aș vedea în spiritul ei spiritul lui Stendhal însuși, al unui Stendhal de ceasuri bune.

În definitiv, ca operă de artă, *Lamiel* este numai o poveste agreabilă. Dar ca psihologie, eroina aceasta atît de deosebită de marile amante ale romanelor lui Stendhal are o nuanță pe care nicăieri în altă parte nu am găsit-o atît de amplă și bogată. Ceea ce numesc „libertinajul" lui Henri Beyle își găsește în *Lamiel* expresia sa cea mai sinceră, mai nudă și mai bine dispusă.

Stendhal nu urăște nimic cu mai multă îndîrjire decît plictiseala. El are sentimentul prezentului, elanul de a trăi clipe ce trec, de a lua cu amîndouă mîinile bucuriile ei irezistibile și nestabile. Răul secolului, reveria, îl nenorocește. Și ca el, Lamiel, de îndată ce mintea ei de țărancă se luminează și se dumirește, dă de tristețea fără motiv a plictiselii : „Et l'ennui, à cet âge, quand il ne tient pas à la souffrance physique annonce la présence de l'âme".

E puţină naivitate în spiritul stendhalian. Tocmai atît cît îi trebuie unui om ca să nu fie nici un etern păcălit, dar nici sec, prudent şi calculat. Ipocrizia şi urîţenia îl dezgustă. Dar nu din cauza unei moralităţi prestabilite, ci din cauza unui ideal de frumuseţe şi distincţie care îi e necesară şi din cauza unei comodităţi sufleteşti care îi e dragă. Dealtminteri împotriva ipocriţilor şi plicticoşilor, împotriva pungaşilor şi a miniştrilor (ministru e în vocabularul lui o vorbă de ruşine), Stendhal nu opune o revoltă manifestă şi agresivă. Ci numai un surîs. Surîsul lui Lamiel, scurt, alb, spiritual şi vioi. Şi arma aceasta este într-adevăr provocatoare şi infailibilă. Căci unui argument se poate răspunde cu un argument, unei invective cu o invectivă — dar unui surîs ? Cu un rînjet poate.

Lamiel e numai un detaliu stendhalian — dar dintre cele mai revelatoare.

Cuvîntul, 27 februarie 1930

III

LUCIEN LEUWEN

Lucien Leuwen este un Henri Beyle romanţat. Nicăieri în opera lui Stendhal (dacă nu cumva în viaţa lui Henri Brulard, pe care nu o cunosc încă) temperamentul lui nu s-a indentificat mai adînc şi mai nedespărţit cu linia sufletească a unui erou. Tot ce i-a aparţinut şi i-a fost drag, pasiuni sau ticuri, preferinţe sau antipatii, naivităţi sau prudenţe, trăsături esenţiale sau detalii mărunte, tot ce a făcut zi de zi parte din aventura lui morală, toate înclinările care i-au nuanţat şi i-au împărţit sufletul, „une âme mélancolique et folle" — sînt prezente în povestea acestui Lucien Leuwen. Ceea ce Octave de Malivert este în sensul austerităţii, ceea ce Lamiel e în sensul libertinajului şi Julien Sorel în sensul luciditătii, al ambiţiei şi al durităţii, ceea ce în fine Fabriciu del Dongo este într-o lume romanţioasă şi exaltată, pe un plan de fantezie şi irealitate, Lucien Leuwen întruneşte într-o singură sensibilitate şi realizează într-o expresie de

viață, care e cu atît mai adevărată cu cît pare mai contradictorie și e cu atît mai pasionantă cu cît pare mai obișnuită.

Observăm într-o notă precedentă caracterul contradictoriu al psihologiei lui Stendhal. Lucien Leuwen e un bun prilej de lămurire. Trebuie să subliniez anume calitatea naturală și sinceră a acestei psihologii. Nu e nimic maladiv în opunerea și contradicția dispozițiilor ei, nu e nimc turmentat sau compromis, nu e mai ales nimic gidean în această neliniște. Resorturile ei nu sînt otrăvite ; mișcările ei nu pornesc de la un punct tragic ascuns.

Lucien Leuwen e bun și rău, e modest și orgolios, e patetic și insensibil, e entuziast și e sceptic — dar această trecere de la un sentiment la altul, această oscilare între contraste este expresia directă a tinereții lui, e atitudinea schimbătoare pe care o inimă generoasă și o minte curajoasă o ia în contemplarea vieții, de atîtea ori frumoasă și de atîtea ori dezamăgitoare. El trăiește în intensitate psihologică, nu în categorie psihologică. Și singura consecvență căreia i se supune este prin urmare vîrsta : douăzeci de ani.

Cred că nu mă înșel și nu mă las înșelat de bucuria unei lecturi recente, spunînd că romanul lui Lucien Leuwen și al doamnei de Chasteller e cea mai frumoasă poveste de dragoste pe care o cunosc. Atmosfera ei de pasiune și castitate — deopotrivă de excesive —, jocul alternant al sentimentului care cedează și al reacțiunii morale care se ridică, uitarea de sine și remușcarea, patima fizică, dureroasă, strigătoare și pudoarea chinuitoare, efortul de a renunța și nenorocirea de a nu putea uita — niciodată doi amanți n-au trăit mai veridic și mai profund, cu mai multe nuanțe și cu mai subtile întîrzieri interioare, o iubire. Căci dacă amorul lui Swann, bunăoară, e mai bogat ca experiență și mai instructiv în ce privește ocolurile și revenirile jocului, dacă detaliile lui sînt mai diverse și mai profund interpretate, amorul lui Leuwen — tocmai pentru că nu e comentat — este mai armonios, cunoașterea lui mai degajată și mai odihnitoare.

Nu se poate să nu rețiu, din prima parte a romanului, nobila figură a doamnei Chasteller. Dacă vreodată o carte a izbutit să sugereze și să facă posibilă în mijlocul acestei vieți, care este așa cum știm cu toții că este, existența unei inimi frumoase, simple și generoase, fără sentimentalism

însă și fără afectare, dacă vreodată cineva a izbutit să facă din tipul livresc al unei „eroine" o realitate, atunci această inimă și această realitate e doamna de Chasteller. Nici prințesa doamnei de La Fayette, nici casta prezidentă de Touvelles a lui Laclos, care se apropie poate de umbra acestei femei, nu au deplina ei grație și virtutea ei atît de animată. Frumusețea ei e o evidență fizică. Doamna de Chasteller nu poartă numai nimbul dramei pe care o trăiește, ci duce cu sine prin paginile cărții greutatea, dimensiunile și conturul realității ei totale. Închizi volumul și ea trece dincolo de el, așa cum lumina Ierusalimului lui Carpaccio depășește pînza tabloului și mîngîie obrajii privitorului, mai albă, mai strălucitoare și mai reală decît lumina soarelui de afară.

Georges Moore scrie undeva — în *Confesiunile unui tînăr englez,* mi se pare — că fiecare secol își are o caracteristică și că aceea a secolului al XIX-lea este „le jeune-homme". Nu știu întrucît observația e justă, dar dacă este, atunci acest „jeune-homme" trebuie identificat cu Lucien Leuwen. Fiindcă el e un copil al veacului. Evident, Lucien nu reprezintă tipul romantic așa cum manualele literare sau de psihologie literară îl indică. În acest înțeles, mai caracteristic pentru timpul său ar fi palidul Octave de Malivert, care moare cu brațele deschise spre Grecia, „pămînt de eroi". Lucien Leuwen are puține lucruri de împărțit cu clișeul romantismului : el nu a recitat amantei lui versuri și poate că nici nu a fost la premiera lui *Hernani,* ca să se bată și să apere un manifest artistic. Din semnele exterioare ale vremii, abia mai păstrează cultul pentru Napoleon și disprețul monarhiei burgheze a lui Louis Philippe. Dar el are în schimb o inimă arzătoare și o minte trează. În vremurile acelea neclare și lipsite de orientare, cînd pe urmele imperiului defunct și ale revoluției însîngerate, se încerca din resturi peticirea unui regim, nici prea nou, nici prea vechi, nici prea tiran, nici prea liber, nici prea fricos, nici prea îndrăzneț, cînd spiritul „juste-milieu" încerca să împace cu prudență situații de neîmpăcat, Lucien Leuwen avea curajul să trăiască o viață a lui, o viață de reverie și acțiune, de singurătate și bravură.

Este singurul „cuceritor" inteligent pe care l-a creat literatura. Don Juan e o funcție, nu un individ. Femeile îi cad

în braţe pentru că aşa vrea legenda. Psihologia lui insuficientă este cînd diabolică şi secretă, cînd sentimentalistă şi melodramatică. Lucien Leuwen dimpotrivă e viu, simplu, explicit, cu daruri sufleteşti precise, cu defecte şi căderi ce îi sporesc umanitatea.

Cavalerul acesta loial şi devotat, capabil de copilării admirabile şi de naivităţi imposibile, stăpîn pe sine însuşi ca un ostaş şi timid ca o domnişoară, gata să-şi piardă viaţa în primul duel şi putînd totuşi să plîngă de bucurie în faţa unui tablou de Correggio sau ascultînd o melodie de Rossini, omul acesta tînăr şi febril, sceptic şi dezamăgit, e însuşi spiritul vremii lui, nu pentru că l-ar simboliza, ci pentru că ştie să-l sugereze.

Stendhal spunea despre el însuşi, într-o scrisoare, că e „picant şi instructiv". Atributele acestea îi aparţin întocmai şi lui Lucien Leuwen. Amîndoi ştiau „ne rien prendre au serieux, hors l'amitié et l'amour. Tout le reste est une mauvaise plaisanterie".

Dacă pentru înţelegerea întîii jumătăţi a veacului al XIX-lea ar trebui să opresc o singură carte, aş alege romanul lui Lucien Leuwen. Elementele lui de istorie sînt desigur vagi şi incomplecte, corespondenţa dintre curente şi fapte e numai incidental desemnată şi mai mult decît realităţile timpului cartea sugerează culoarea lui locală. Dar evenimentele le poţi găsi amănunţite într-un tratat de istorie. Romanul lui Lucien Leuwen îţi dă un lucru mai de valoare : un punct de vedere. Şi un punct de vedere, just sau injust, dar numai cu condiţia de a aparţine unui om inteligent, e totdeauna instructiv.

Momentul romanului se aşează într-un punct de intersecţii spirituale şi politice. Imperiul, dinastia restaurată şi monarhia burgheză, succedate una alteia, dar rămase toate în conştiinţa ţării, ca să o ajute şi să o împartă, creau categorii de interese şi mentalităţi. „Noul creştinism" a lui Saint-Simon devenea dogmă după moartea „maestrului" şi adepţii lui disperaţi se adunau — asemeni unor martiri scientişti — să asculte conferinţele lui Bazard în Rue Taraune. Augustin Thierry începea istoria lui, iar Comte profeţea fericirile pozitiviste, în timp ce undeva, pe aproape, prin cafenele, prin

întruniri nepopulate și prin ziare necitite, purcedau să trăiască un fel de socialism fără nume propriu. Iar în literatură, manifestul lui Cromwell și bătălia lui Hernani veneau să complecteze peisagiul. Adăugați acestor circumstanțe un regim politic imoral, nerușinat și incapabil și veți avea imaginea societății lui Lucien Leuwen, perspectiva socială pe care cu puțin înainte o scuturase pamfletarul Paul Louis Courier, în a cărui tovărășie — opt zile înainte de moartea acestuia — se plimbase patru ceasuri și prînzise Stendhal, într-o zi de marți.

Întreg volumul al doilea, ce ar fi trebuit să fie — în economia romanului — numai o lungă digresiune, după sfîrșitul căreia povestea doamnei Chasteller să fi reînceput, dacă moartea lui Stendhal ar fi întîrziat, întreg acest volum de al doilea e un tablou sintetic al acelor stări de lucruri și sentimente. E un pamflet de o violență și de o culoare polemică dintre cele mai vii, mergînd pînă la caricatură uneori, dar rămînînd mai totdeauna pe planul observației directe. Nu toate întîmplările timpului sînt înregistrate, ba chiar foarte puține ; dar atmosfera generală a epocii, ritmul ei, sensul ei moral, raporturile ascunse dintre evenimente, tot ceea ce face în ansamblu ca un fragment de istorie umană să dobîndească o marcă distinctivă și insigne personale, se găsește în *Lucien Leuwen.*

Căci Stendhal a fost ceea ce a vrut să fie : un observator.

Aici se sfîrșește scurta noastră serie de observații stendhaliene. Simple luări de contact cu subiectul, aceste note ne vor facilita poate, într-un viitor mai depărtat, un studiu complect. Deocamdată nu am vrut decît să urmărim cu creionul în mînă trei cărți mai puțin cunoscute, să reținem un pasagiu, să subliniem un cuvînt, să amintim o circumstanță, — toate acestea mai mult pentru bucuria de a ceti, decît pentru aceea de a scrie. Astfel se explică o omisiune voluntară : nu am spus nimc despre structura epică a romanului, care cel puțin în *Lucien Leuwen,* dacă nu în *Armance* și *Lamiel* — ni se pare deosebit de instructivă. Este chestiunea care — personal și pentru moment — ne interesează mai mult. De aceea am și păstrat-o pentru noi înșine.

Cuvîntul, 5 martie 1930

UMORUL LUI SAMUEL BUTLER

Samuel Butler a fost cu desăvîrşire lipsit de simţ metafizic. Era un laic (nici în sensul modern de trădarea clericilor, nici în acela al unei desemnări de ordin social : laic în înţelesul pe care un program de partid radicalist l-ar putea da acestui cuvînt). Lumea lui era făcută definitiv din noţiuni exacte, a căror cunoaştere e posibilă, dacă nu uşoară. Înţelegerea lui era pozitivă, liberă şi optimistă. Optimismul „ştiinţei care prevede", al „evoluţiei care ne face mai buni" şi al atîtor alte fericiri pozitive. Cu o asemenea mentalitate de liber-cugetător, un suflet de om nu poate avea neliniştea şi misterul care să-l adîncească în sinea lui.

Nu trebuie însă înţeleasă această naivitate pozitivistă a lui Samuel Butler numai pe planul problemelor pe care el le avea de răfuit cu Dumnezeu şi cu biserica Angliei. De altminteri nu ştiu în ce măsură această religie anglicană e altceva decît o formulă odioasă între Dumnezeu şi liberă cugetare, altceva decît un misticism de tranzacţie. Dar Samuel Butler era — dacă e permisă expresia — un laic pur. Incapacitatea lui de a transcede realitatea şi de a o surprinde într-un joc spiritual superior, este generală. În lumea sentimentelor sau a problemelor morale, în lumea observaţiei directe sau a ideilor, Butler rămîne la noţiunea unui adevăr experimental şi al unor fenomene de cauzalitate evidentă. Nu pentru că ar fi fost lipsit de o fantezie (vom vorbi mai încolo despre această calitate a lui). Dar pentru că avea o sensibilitate anume construită. El nu avea sentimentul misterului ; nu credea în mistere. „Epoca noastră a depăşit stagiul miracolului" scrie undeva, rezumînd astfel mai puţin o mentalitate şi mai mult, mult mai mult, un fel de a simţi sau de a nu simţi viaţa. Cu acelaşi ochi scrutător şi sceptic, cu care va fi cercetat minunile creştine, priveşte oamenii, amorurile lor, ambiţiile, elanul, tristeţea şi devotamentul lor. Nicăieri nu se va lăsa cîştigat de semnificaţia — sau simbolul din afară al unui fapt : îi va cunoaşte faptul, aşa cum e în biata lui evidenţă.

Întîia trăsătură a umorului lui Samuel Butler este această coborîre a vieţii de la simbol la fapt. Omul acesta are o cu-

rioasă abilitate de a descoperi meschinăria. Umorul lui e un proces de denunțări. Spirit critic, de o sinceritate nemiloasă cu sine și cu alții, el crează o psihologie de deformări morale, care sînt cu atît mai dureroase, cu cît nu merg niciodată pînă la caricatură, și cu atît mai violente, cu cît în aparență păstrează un aer liniștit și cuviincios. Deschideți singurul lui roman (*The Way of all Flesh* — în traducerea lui Larbaud *Ainsi va toute chair*) și cetiți primele pagini : e vorba acolo, într-o lungă paranteză, de o însemnare autobiografică a filozofului Mendelsohn. Nimic din ce poate fi ridicul, degradant, nesincer și urît într-o situație oarecare, aparent onorabilă, nu scapă comentariului lui Butler, scris totuși cu nu știu ce ton nevinovat și îngeresc. E aproape o perversitate intelectuală în acest exces de sinceritate. E o răutate virilă. E un proces de asepsie sufletească. Ironia latinului nu are nimic de-a face cu această luciditate crudă, care se pare că e proprie anglo-saxonilor și într-o variantă mai sentimentală, evreilor. Ironia e un joc. Umorul e o dramă. Și dacă ne gîndim că de cele mai multe ori această dramă veselă Samuel Butler a trebuit să o joace împotriva lui însuși și împotriva sentimentelor celor mai așezate, înțelegem încă o dată ce lungă distanță e între umor și ceea ce se cheamă „comic" sau „ironie". Galeria familiei Pontifex ; figura pastorului Thomas Pontifex, umbra nevestei lui, ascendenții, descendenții acestei perechi, toată această umanitate oribilă este opera unui om care a trebuit să abdice de la multe binefăcătoare minciuni, pentru ca să aibe curajul să vadă ce a văzut. În vremea în care excelentul tată de familie Henrick Ibsen scria piese de revoltat social împotriva familiei, a părinților și a moralei, Samuel Butler lupta în realitate împotriva unui om care îi era tată și îl introducea în literatură printr-unul din eroii cei mai detestabili și mai reușiți din cîți a realizat pînă azi romanul.

Dar umorul lui Butler nu se reduce la această operație, pe care o numeam mai sus „coborîre a vieții de la simbol la fapt" (pe care cetitorul o poate găsi mai simplist realizată în umorul lui Bernard Shaw : un Iuliu Cezar ascunde sub o cunună de lauri o chelie lucitoare, nu rezumă, evident, ceea ce spuneam noi despre Butler ?). Dacă lucrurile ar sta astfel, Butler ar fi un moralist și un pamfletar de dubioasă calitate chiar, căci morala lui a încetat de mult să fie inedită, și nu

ar fi ceea ce cu deosebire este : un artist. Umorul lui nu are structura sobră, aspră şi seacă, pe care cineva ar putea să o bănuiască după cele scrise mai sus. Dimpotrivă, resorturile sale sînt de natură afectivă. Nu aş spune că omul acesta a fost un sentimental : explicaţia e şi prea uşoară, şi prea comună. Dar a avut un patetism al lui, un fel onest şi decent de a iubi pe unii oameni, mai mult poate decît îi detesta pe alţii ; a avut o înclinare către o anumită emoţie şi către o anumită simpatie umană de o reală frumuseţe. Sînt fragmente în *Noile călătorii în Erewhon* care amintesc — cine ar spune ? —, prin seninătatea lor, prin calmul degajat, prin aerul lor de scenă intimă, arta lui Thomas Hardy.

De altminteri, calităţile care îl fac pe Samuel Butler actual şi care de la un timp încoace îi asigură o nemurire postumă sînt mai puţin ale moralistului şi mult mai mult ale romancierului. *Erewhon* ar fi o carte ilizibilă dacă s-ar reduce la intenţiile ei de pamflet. Analogia organizării sociale şi bisericeşti din această ţară imaginară cu starea lucrurilor de la noi din Europa, studiul critic al originilor creştinismului puse în legătură cu începuturile religiei din *Erewhon,* goana după stîrnirea miracolului, întemeierea unei noi societăţi, fericită, deşteaptă şi liberă, toate aceste platitudini trec pe un plan secundar. Interesantă rămîne numai inteligenţa autorului, imaginaţia lui acidă, admirabila lui dialectică, logica lui uneori colţuroasă şi hotărîtoare, alteori subtilă şi pornită pe concesii dubioase. Studiul lui Butler despre „viaţa maşinilor" e un exemplu instructiv : acolo fantezia aceasta cuvioasă, cînd rece, nepăsătoare şi calculată, cînd convinsă, elocventă şi sinceră, fantezia aceasta, în care simţi că iau parte deopotrivă şi inima şi mintea, devine un joc primejdios. Nu mai ştii pînă unde cuvîntul vrea să fie adevărat şi de unde începe să fie o glumă. Materialul se însufleţeşte, prinde să trăiască, dobîndeşte virtuţi animale. Psihologia maşinii nu mai e o imagine, ci un adevăr.

Acesta e umorul lui Butler : o fuziune de răutate lucidă şi de emoţie ascunsă, o trecere continuă de la ostilitate la simpatie, fără gesturi mari, fără momente de criză, fără deznodăminte. Între aceste înclinări personale se înscrie o lume întreagă, văzută cînd în aspectul ei degradat, cînd în aspectul mai omenesc al unor frumuseţi ascunse. Observaţii

mărunte de un adevăr precis, anticipații psihologice (o excelentă interpretare a unui vis în *Noile călătorii),* sugestii, interpretări, portete care amintesc prin siguranța lor evocatoare vechile îndeletniciri de pictor ale autorului, reflexii personale, peisagii, parodii — toate aceste lucruri fac din gîndirea lui Butler o construcție concretă, valabilă ca document sufletesc, cînd nu e valabilă prin concluziile ei. Iată de ce umorul lui e o aventură a inteligenței și în aceeași măsură o aventură sentimentală.

Cuvîntul, 27 martie 1930

VIRGINIA WOOLF

Ceteam întîia carte de Virginia Woolf într-o vreme în care renunțasem la „psihologie". Lecturile mele din acel timp erau Stendhal și Turgheniev. Căutam o artă directă, sinceră, pasionantă, cu fapte, cu oameni, cu năzuințe. Și îmi repetam un lucru, pe care de altminteri îl gîndisem totdeauna : că în fond calitatea umană a unei opere trece înaintea calităților ei de inteligență, de construcție, de stil.

Plimbarea la far, romanul Virginiei Woolf, făcea o excepție penibilă în aceste preocupări de lector. Penibilă, în sensul strict al cuvîntului. Lectura cerea un efort fizic. Niciodată n-am întîlnit un text mai complicat, o frază mai divizată, mai terorizată de nuanțe, mai încolăcită în sine. Pe alocuri îmi aduceam aminte de James Joyce. Dar era ceva mai abstract totuși, și în același timp mai senzual, mai aproape de lucruri. Am descifrat atunci *Plimbarea la far* și mai tîrziu *Miss Dalloway* mai mult pentru ciudățenia acestui stil, decît pentru adevărurile eventuale ale cărții. Cred că orice stil e revelator. Nimeni nu scrie într-un fel sau în alt fel, pentru că vrea.

Problema devenea interesantă și dezlegarea ei instructivă. Am într-un caiet de note cîteva fraze de Virginia Woolf, prinse acolo asemeni unor fiare domesticite. Aș fi vrut să transcriu aici una din ele pentru documentarea cetitorului,

dar bag de seamă că e imposibil. În românește fraza aceasta imensă, făcută parcă să spună tot, devine mai obscură și sensul ei se destramă.

Virginia Woolf nu percepe unitatea. Pentru ea o clipă de viață nu este o clipă, ci o adunare tumultoasă de amintiri, tendințe, reflexii... O existență întreagă încape într-un moment, după cum un univers de plante și animale încape într-un pumn de apă. Sub o figură, într-un gest, într-o încumetare ea descoperă frămîntările mari ale vieții.

„...dar în momentul acela, ochii ei erau atît de clari, încît păreau să facă înconjurul mesei, să ridice vălul după fiecare din acești oameni așezați acolo, să descopere gîndurile lor și sentimentele lor, fără efort, asemeni unei lumini care alunecă sub apă și surprinde în fiorul lor, în tremurul lor, valurile suprafeței..."

Căutarea Virginiei Woolf are într-adevăr ceva din trecerea luminii prin lucruri. E pasivă, e ascultătoare. Ea nu atacă din față spectacolul vieții, nu se oprește în fața momentelor acute, nu privește deznodămîntul lor ; e mai mult o căutare de detalii. Nu e nici o dramă în literatura ei. Sînt oameni care mor, sînt oameni care iubesc, sînt oameni care suferă, dar toate acestea se întîmplă pe un plan secundar, undeva unde scriitoarea nu vrea să privească. În primul plan al povestei rămîn doar lucrurile mărunte : un dejun, o plimbare cu barca, o rochie. Nu iei cunoștință decît de aceste mici nimicuri, păstrînd doar senzația că dincolo de ele se întîmplă „altceva". Căci ce e curios în scrisul Virginiei Woolf este că, limitîndu-se la observația unor lucruri atît de mărunte, știe totuși să le dea un sens ridicat, să le transpună într-o ambianță spirituală ce le depășește.

„...E nevoie să simți pur și simplu că acest lucru este un scaun și lucrul acesta o masă, simțind în același timp că e un miracol și un extaz."

Oamenii ei sînt ridicoli, frumoși, banali, răi, buni, ca toți oamenii : n-au nimic excepțional, nimic eroic. Dar uneori simpla lor înfățișare prinde un „contur simbolic" și, ieșind din realitățile mici ale vieții, se profilează pe o perspectivă mai largă decît a propriei lor existențe, tinzînd către o expresie sintetică și generală.

„Și deodată această valoare de semnificație, de simbol, de reprezentare, ce coboară uneori asupra oamenilor, și asta

fără nici un motiv aparent, în momentul în care, de exemplu, ies din metro sau sună la o poartă, descinse asupra celor doi Ramsay și făcu din ei, în acest crepuscul în care ei rămîneau în picioare, figurile simbolice ale căsniciei, bărbatul și femeia ideală."

Jocul acestei „valori de semnificație" este în scrisul Virginiei Woolf de o putere rară. Oamenii aceștia care nu fac nimic, care rămîn tot timpul disponibili și care cînd trebuie să facă ceva esențial, să moară, să plîngă sau să se dea cu capul de pereți, fug departe de lumea cărții și nu revin în ea decît după ce au sfîrșit de murit sau de plîns, oamenii aceștia inactivi au figuri nete, precise, vizibile. Îi vezi. Și mi se pare a fi calitatea cea mai dificilă și cea mai prețioasă a unui romancier, aceea de a crea plastic realitatea unui erou. Miss Ramsay, una din eroinele Virginiei Woolf, e o femeie frumoasă. Armonia ei fizică, trăsăturile simetrice ale figurii ei, echilibrul ei calm și robust mă urmăresc ca o amintire personală : parcă am văzut-o undeva, într-un loc deschis, ducînd cu ea acest miraj concret și spiritual al prezenței. Numai despre doamna de Chasteller a lui Stendhal și despre eroina unui mic roman a lui H. D. Lawrence păstrez o amintire asemănătoare.

Spuneam că literatura Virginiei Woolf nu are dramă. Poate că are totuși una : adversitatea dintre părinți și copii. Am subliniat de cîteva ori aici (atunci cînd a fost să vorbim de James Joyce sau de Bernard Shaw sau de Samuel Butler), că una din temele morale ale romanului englez, dacă nu singura, este această dramă a raporturilor dintre părinți și copii. Pe englezi îi obsedează fiindcă idealul lor de libertate interioară, dorul de independență, de discreție, de singurătate, găsește întîia piedică în familie. Comunitatea de griji și bucurii, supunerea filială, ierarhia vîrstelor, toate aceste virtuți devin forțe tiranice, stupide, false. Și pentru ei tirania părintească este cu atît mai apăsătoare, cu cît tradiția familială e mai adîncă și „spiritul moral" mai organizat. Reacțiunea lor nu poate fi directă : ei nu pot fugi ca cel mai tînăr dintre Thibault, și nu pot omorî ca Smerdiacov. [...] De cele mai multe ori (cînd lucrurile nu iau forma acută a dramei dintre doamna Warren și fiica ei — luptă între o mamă prostituată și o fiică cinstită), adversitatea e ascunsă, obscură, măruntă. Lupta se dă surd, pentru vic-

torii mici şi pentru înfrîngeri imaginate. Copilul nu vrea să se supună legii părinteşti, care îl mutilează, îl reduce, îl umileşte. Să dea un pahar cu apă, să renunţe la jurnalul pe care îl citeşte, pe motivul că tata trebuie să-l citească întîi, să se plimbe la far, cînd el vrea să stea acasă, să vorbească atunci cînd vrea să tacă şi să tacă atunci cînd vrea să vorbească („un copil vorbeşte neîntrebat"), — nu e mai oribilă manieră de a desfigura sufletul unui om, de a-i teşi personalitatea şi a ridica revolta lui cea mai grea. E o încăierare degradantă, în care micul suflet al copilului se răsuceşte neputincios, disperat. Şi atunci el sfîrşeşte supunîndu-se sau murind. Paricidul — vedeţi — devine cea mai umană dintre crime. Codul penal ştie ce face cînd îl pedepseşte în mod special : crimele ispititoare trebuiesc prevenite mai atent.

Virginia Woolf cunoaşte această tragedie zilnică a familiei. Ea vede şi răzvrătirea mută a copilului, rezistenţa lui pasivă, curajul lui mutilat şi redus la simboluri, satisfacţiile lui timide, cînd prestigiul părintesc a fost umilit. Ea vede de asemeni laşitatea tatălui, despot inconştient pînă într-o vreme, divinitatea care ştie tot şi care are totdeauna dreptate, moralitatea lui calmă, şi pe urmă eforturile de a recîştiga o simpatie pierdută, umilinţe inutile, mîngîierile stîngace de mai tîrziu... E o dramă care intră în stilul complex al scriitoarei, fără vigoarea conflictului, fără accentul acut al ciocnirii, dar cu toate calităţile unei tragedii ce se întîmplă în adînc, de unde nu răzbat pînă la noi decît strigăte vagi.

Cuvîntul, 18 iulie 1930

W. N. P. BARBELLION

„Moartea nu poate să facă nimic mai mult decît să ne ucidă."

William Barbellion s-a născut la 1889. Cînd a murit — la 31 decembrie 1917 — avea 28 de ani. Pe urma lui a rămas o singură carte : jurnalul lui.

Nu se pot face prevestiri în ce privește viața cărților. Destinul lor este ca al nostru, ascuns. Nu stă nicăieri un geniu bun al dreptății care să împartă uitarea și ținerea de minte după cuviință. Dar dacă faptul de a fi trecut prin lume cu o inimă deschisă durerilor și cu o minte curagioasă, care a stat pînă în ultima clipă trează, ca să le înțeleagă, dacă faptul de a fi adus din această scurtă călătorie, o mărturie mai adîncă și mai pasionată decît a zilelor ce trec, e de ajuns pentru o amintire, jurnalul lui Barbellion va exista. Astfel, un om care n-ar fi vrut să trăiască decît pentru a tulbura conștiințe, pentru a determina reacțiuni sufletești, pentru a urî și a iubi, pentru a fi urît și a fi iubit, pentru a-și afirma existența lui de animal neliniștit și pentru a-și striga pretutindeni prezența unui om de o crîncenă energie spirituală va înfrînge încă o dată mizeria lui fizică și va fi prezent. Astfel, moartea nu va fi putut într-adevăr împotriva lui Barbellion „nimic altceva decît să-l ucidă". Și va fi cu atît mai umilitor pentru ea, cu cît l-a urmărit din pragul vieții, a crescut alături de el ca o a doua umbră, l-a pîndit ceas cu ceas și l-a răpus lent.

Jurnalul începe la 13 ani. Barbellion trăiește într-un orășel de provincie englezească, în condiții modeste. Tatăl lui e un gazetar oarecare, muncind greu pentru o existență obscură. Băiatul învață la liceu și are o singură pasiune: științele naturale. Într-o zi a schimbat o colecție de mărci pentru o colecție de cuiburi și de atunci cariera lui a fost hotărîtă. Singurele lui nădejdi și singurele lui regrete privesc zoologia. „Am intenția să tachinez cărăbușii în timpul vacanței" sau — „sînt de o scandaloasă ignoranță în ce privește coleopterele". Iată, care sînt reflecțiile acestui copil care începe abia să trăiască. La 14 ani e campionul de gimnastică al școalei lui. În același timp descoperă *Originea speciilor* și urmează diverse lecturi de specialitate. Ține orgolios socoteala izbînzilor lui: a capturat 232 de cuiburi și a studiat 44 de specii. Va fi un om de știință. Dar în același timp trebuie să muncească pentru ca să cîștige. Tatăl lui e bolnav. Barbellion e obligat să facă reportaj. Are 17 ani. Se luptă cu cele mai stupide mizerii, e sărac, e umil. Și totuși: „aș prefera unei rente de 100 de lire o înțelegere lucidă a atomului, considerat ca sistem solar".

Adolescența lui e obișnuită. Întîile obsesii sexuale, întîiul sărut, întîile melancolii etc., etc. Dar dincolo de aceste inevitabile accidente, el duce alt trai —, al lui. Într-un hambar improvizează un cabinet de disecție. Un brici vechi, o oglindă, cîteva sticle și iată un întreg laborator. Studiază acolo singur chimia, fizica, zoologia. Revelațiile lucrului îl emoționează. Are o vastă sete de cunoaștere, de observație, de înțelegere amănunțită, personală. Umblă prin păduri, prin ierburi, pe cîmp, numai pentru bucuria de a vedea. Totul e nou și violent. Știți cum moare o viperă ? Cunoașteți aroma tînără a unei gîze disecate ? Puteți să ghiciți exact ce pasăre sare de pe o ramură pe alta, numai după fîlfîitul scurt al aripilor ? Barbellion cunoaște tot. Oamenii din tîrg îi aduc diverse insecte, mici animale, ierburi curioase și el le cumpără. 2 șilingi pentru o esquilla, 3 șilingi pentru un eschimuk escultentus.

Tînărul naturalist din Dowustable devine o personalitate. Primește vizita unui domn cărunt, vizita unui doctor, a unui specialist. Uneori îi vin de departe scrisori adresate oficial : d-lui W. N. P. Barbellion, naturalist. Și în timp ce dimineața face pentru gazetă reportajul cutărei ședințe comunale, seara scrie în hambarul lui un studiu despre sistemul arterial al tritonilor sau despre psihologia lor. Succesele lui sînt constante.

Dar aici — la 20 de ani — cineva bate la ușa odăii lui de om muncitor : întîia trecere a morții. Boli scurte, sîcîitoare, nici prea grave ca să ucidă, nici prea simple ca să treacă fără urmă. E întîiul acces de descurajare. Cade la un concurs de asistent naturalist, ieșind al patrulea, cînd nu erau decît trei locuri libere. E obligat să renunțe la un post oferit de muzeul din Plymouth, fiindcă tatăl lui moare și el trebuie să poarte de grijă familiei.

„Nu aspir decît la zoologie. De ce viața nu mă lasă în pace ?"

Dar n-a fost decît întîia umbră a morții, care a mîngîiat doar această frunte tînără, sortită ei, și s-a depărtat răbdătoare. Viața reîncepe. Barbellion scrie un studiu asupra sistemului vascular al tritonilor larvari. Trece cu succes răsunător examenele facultății din Liverpool și el, naturalistul instruit într-un hambar, își uimește profesorii. Petrece o vacanță de „fericire torențială" la mare. E tînăr, e încrezător, e curajos. La un concurs de asistență la British Museum

reușește întâiul, depășindu-și cu 141 de puncte camarazii. Va pleca la Londra. Drumurile științei mari îi sînt deschise. Va avea o bibliotecă imensă și un laborator complect. Viața stă fremătătoare înainte. O femeie frumoasă îi cade în brațe. Și el rîde.

De aici încolo — Barbellion are 22 de ani — moartea va merge alături de el. Nici măcar nu a fost brutală, bruscă, sinceră. Ci l-a împrejmuit de departe, i-a tăiat zi de zi legăturile cu lumea, i-a rupt una cîte una speranțele. O viață petrecută în cabinetele doctorilor. Azi simptome de paralizie lentă, mîine semne de tuberculoză, altă dată primejdia de a pierde vederea, frecvente atacuri cardiace, o boală de stomac, gripă... Existența lui devine precară, improbabilă, provizorie. Tot ce întreprinde a făcut sub condiția conștientă : „presupunînd că am să trăiesc". El simte că nu mai e singur, că cineva stă lîngă el, întinzîndu-i o dureroasă protecție.

„Nu-mi place să mă duc la culcare. Fiecare zi pentru mine se termină cu un mic necaz. Mi-e groază de momentul în care trebuie să-mi așez cărțile, să-mi sting priza și să spun «bună seara», schimbînd viile bucurii ale zilei cu întunecimile somnului și ale uitării."

Dorul lui de viață e strigător, disperat. Barbellion se iubește pe el însuși cu pasiune. Știe atîtea lucruri, se simte capabil de atîtea eforturi, vrea să realizeze atîtea proiecte. El are orgoliul de a trăi.

„Ce umilitor e să mori. Mă revolt împotriva ideii de a fi învins de o dușmană atît de necinstită ca «moartea»"...

„Ce poftă am să mai trăiesc măcar 12 luni..."

Și în fond, în ciuda acestui trup care se desface din toate încheieturile lui, el păstrează încă un suflet de entuziast și de copil. Inima lui n-a acceptat încă. Iată de ce mai are puterea să studieze, să caute, să suie. Mai studiază în laboratoare, mai face rapoarte de știință. Umblă prin lume, vede, rîde, observă. Seara, în odaia lui, scrie mai departe jurnalul acestei vieți, povestește, descrie oameni, scene, se bucură de tot ce se întîmplă. Tot ceea ce gîndește și scrie acum are o adîncime și un suflu tragic de o ciudată și tristă frumusețe. Caută oameni, vrea să cunoască, vrea să spună. A văzut într-un tramvai o tînără irlandeză care i-a surîs. Zile întregi e urmărit de amintirea ei, umblă pe străzi să o vadă, dă un anunț la mica publicitate chiar. Îi iubește pe oameni.

Nu dintr-un vag sentiment umanitar, ci mai mult dintr-un infinit respect al vieții, dintr-o vastă dragoste pentru demnitatea de a trăi. Ar vrea să întrunească în existența lui existența tuturora, să se identifice cu bătaia de inimă a omului care trece înaintea lui. Trage cu ochiul la scrisorile vecinilor, se uită peste umăr, întreabă fără discreție, află.

„Noi ăștia — oamenii — sîntem cu adevărat niște ființe minunate. Și dacă nu există un Dumnezeu iubitor, care să vegheze asupra noastră, e tot atît de regretabil pentru el, cît și pentru noi."

Uneori un soare înșelător îi dă un scurt răgaz. Moartea cochetează cu el. La 24 de ani, Barbellion nu poate ieși în stradă decît cu cîteva scrisori gata făcute pentru ca în cazul unei morți subite să se poată lua măsurile necesare. Și între timp ceteşte (Nietzsche, Dostoievski, *Biblia*, Bergson...), privește tablouri, ascultă concerte, lucrează în laborator, cercetează păduchii animalelor la grădina zoologică, susține o controversă cu privire la viața hibernală a mustei domestice... Iubește o tînără prietenă, pe care o cere în căsătorie. E refuzat și i se spune fără ocol că „pentru o fată tînără ca ea e un instinct natural să nu se simtă atrasă de un bolnav ca el."

Se declară războiul european. Barbellion rămîne mai singur, deprimat de tot ce se întîmplă. Îi e scîrbă de nebuniile de afară. Se însoară. Tînăra lui femeie știe bine că omul acesta va mai trăi un an sau doi. Doctorul nu i-a ascuns nimic. Dar îl cunoaște și îl iubește. Cîteva zile sare de mulțumire, ca un copil, cîteva seri de intimitate. Și pe urmă iar boala, o paralizie din ce în ce mai acută. Dincolo de casa lor e războiul, sînt bombardamente de noapte pe străzile Londrei, sînt prietenii care mor pe cîmpul de bătaie. Barbellion protestează ignorînd tot : el lucrează la un studiu asupra anatomiei psocideelor. Uneori i se pare că mai e timp, că viața mai poate fi trăită.

„Moartea azi mi s-a părut o «imposibilitate»". Dar peste o zi sau două revine. „Acum, cînd sfîrșitul meu e aproape și sigur..."

Ceea ce îl deprimă mai ales e felul umilitor în care se sfîrșește. Ar fi vrut cel puțin o moarte grea, cu care te lupți, împotriva căreia te ridici, care te prinde de grumaji, dar

pe care o umileşti rezistînd. „Dacă viaţa ar fi o artă şi nu o loterie." Dar viaţa nu e totuşi decît o sinistră loterie, de la care Barbellion n-a ştiut să cîştige decît lotul acestei vieţi oribile. S-a închis pe totdeauna în el şi din „entuziast, vibrant, impresionant, activ" a devenit „sceptic, fără vigoare, ironic şi indolent". El care era făcut pentru existenţa largă şi aventuroasă a călătorilor, a trebuit să se limiteze la viaţa unui jurnal. Ar fi vrut să fie un naturalist şi n-a fost decît un psiholog. Dar redus la atîta, şi-a iubit cu deznădejde jurnalul, drumurile lui interioare, „arhitectura gotică a propriului meu suflet fantastic". Ar fi vrut să aibe cel puţin certitudinea că acele caiete spun ceva şi că într-o zi cineva are să ştie... Ştia el că, cu ultima lor filă, sfîrşea una din cele mai dureroase şi mai adînci cărţi din cîte s-au scris ? Poate.

„Veţi îndrăzni să mă plîngeţi — nu-i aşa ? Sînt singur, sărac, paralizat şi am împlinit douăzeci şi opt de ani. Dar îmi bat joc de voi şi cu o îndrăzneală, ce o egalează pe a voastră, vă plîng eu. Vă plîng pentru scurgerea uniformă a norocului vostru şi pentru sterilitatea stătătoare a spiritului vostru. Eu îmi prefer neliniştea. Sînt muribund, dar voi sînteţi morţi de-a binelea. Niciodată n-aţi trăit cu adevărat. Niciodată dorinţa disperată de a iubi, de a şti, de a face, de a îndeplini n-a zgîriat trupul vostru, însufleţindu-l de o viaţă fremătătoare. Nu invidiez deloc cufundarea voastră în grijile meschine ale unei existenţe ordinare.

Credeţi că aş schimba cu baloanele conversaţiei voastre găunoase comuniunea mea cu propria mea inimă ? Sau curiozitatea mea cu interesele voastre nesigure ? Sau disperarea mea cu speranţele voastre burgheze ? Sau viaţa mea actuală, strălucitoare, cu a voastră, netedă şi curată ca un ban nou ? Nu. Mă învelesc în mantia mea şi îi mulţumesc Domnului, solemn, că nu m-a făcut ca pe ceilalţi oameni.

Nu am decît douăzeci şi opt de ani, dar am privit adînc în această scurtă scurgere de timp, o viaţă, de o lungime suficientă : am iubit, m-am însurat, am o familie, am plîns, am luptat, am îndurat şi cînd va veni ceasul, voi fi mulţumit să mor."

„Ceasul" venea trei luni mai tîrziu.

Annecy, August 1930

Cuvîntul, 14 august 1930

NOTE DESPRE LITERATURĂ ŞI IMORALITATE

Un clişeu critic, care va trebui desfiinţat într-o zi : Gide, imoralistul. E uşor de înţeles cum s-a creat formula asta mincinoasă. Pe cîteva afirmaţii diabolice, pe cîteva intenţii de nihilist francez, comentatorii pripiţi au ridicat monumentul lui André Gide, drapat în pelerină de Mefisto. De curînd, o revistă pariziană a adunat din cele patru colţuri ale lumii documente de protestare împotriva acestui distrugător de suflete. Era distractiv să vezi cum în acele zeci de pagini toată lumea se mărginise la cîteva naive afirmări de principiu. Spun „naive" — pentru că orice afirmare de principiu, atîta vreme cît rămîne în generalitate şi abstracţie, e naivă. Nu era acolo o singură observaţie critică directă. Combatanţii luptau cu o imagine convenţională, pe care oamenii serioşi şi-o fabrică din timp despre acest curios domn André Gide.

În realitate, nu văd în nici un fel calităţile „dizolvante" ale spiritului său. Dizolvarea — în psihologie ca şi în fizică, ba mai mult chiar decît în fizică — nu se face decît la anumită temperatură. Gide scrie „la rece". Adică la un grad de luciditate sub care se pot comunica desigur idei, dar în nici un caz sentimente.

A corupe este oarecum a converti. Şi o convertire nu este niciodată un fapt raţional, deznodămînt al unui şir de silogisme şi argumente — ci un moment patetic. Un corupător sau un misionar (ceea ce sufleteşte e acelaşi lucru) trebuie să fie un pasionat. Adică tocmai ceea ce Gide nu este şi nu poate fi.

Geniul său este inteligenţa. Legea lui de gîndire este claritatea. „Rendre clair". Da, împotriva atîtor mistere formale cîte mişună în opera lui şi în ciuda unui anumit gust pentru obscuritatea psihologică, omul acesta nu e decît inteligenţă. Ceea ce de altminteri alterează valoarea lucrurilor de artă, pe care încearcă să le scrie. *Les Faux-Monnayeurs* e un roman ratat de prea multă inteligenţă. Critic de geniu, Gide e romancier numai pe jumătate. Căci cu un spirit

abstract, schematic şi lucid se pot mînui valori şi idei, dar nu se poate crea viaţă.

Îi lipseşte lui Gide pentru a fi realmente un imoralist, pentru a tulbura deci realmente un suflet de om şi a-l abate de la un drum la altul, îi lipseşte o emoţie directă, instinctivă. Sper că nu vă înşeală lirismul din *Nourritures terrestres*. E ceva contrafăcut în strigătul acela. Simţi efortul intelectualului care nu se poate elibera de nuanţe, reticenţe, bun gust şi gîndire. E acolo o excitaţie, nu lipsită de tragic — căci este şi un tragic al neputinţei —, dar care tot excitaţie rămîne, adică fapt sufletesc de suprafaţă.

Se poate discuta despre influenţa pe care Gide o are asupra felului nostru de a gîndi, asupra metodei noastre de a gîndi. Influenţă intelectuală — şi deci formală. Director de conştiinţe însă, el nu are cum să fie. Se pot lua de la el excelente criterii de judecată artistică. Se poate deprinde un anumit curaj de a revizui valorile şi de a nesocoti prejudecăţile de tot felul. Asta da.

Dar nu văd în ce fel ar izbuti el să ajungă pînă la suflet şi să-l modifice. Căci numai pasiunea corupe. Inteligenţa niciodată.

(Lucru pe care îl spun — dacă cetitorul se mai îndoieşte — pentru denigrarea lui André Gide.)

Dar uite, pentru deplina lămurire a observaţiei de mai sus, un exemplu potrivnic. O carte cu adevărat imorală — vreau să spun, cu adevărat activă sufleteşte, *Deşarta aventură* de Norah James. Am mai scris odată aici, mai de mult, despre acest roman englezesc, confiscat şi interzis în Anglia, dar tipărit în traducere la Paris. Spuneam atunci că e o poveste de geniu — şi semnam prin aceasta o opinie literară. Din punct de vedere moral însă, cenzorii englezi, cu spiritul lor conformist şi ipocrit, nu s-au înşelat. Cu siguranţă că nu le-ar fi trecut niciodată prin cap să-l interzică pe „demoniacul" Gide, dar au pus necruţător mîna pe inocenta poveste a doamnei James. Tocmai pentru că *Deşarta aventură* e o carte de pasiune directă.

Nici o formulă intelectuală, cît de perversă, cît de sceptică sau de violentă, cît de batjocoritoare cu lucrurile mari, în care se întîmplă să credem, nu ar fi în stare să ne co-

munice gustul amar pe care îl lasă lectura romanului acestuia. Este o ameţeală fizică, un vîrtej care te duce cu el, te cutremură, te frînge. Îţi dă dorul viguros de a muri.

Abia îndrăznesc să scriu ceea ce scriu. Căci ştiu cît e de adevărat. Cunosc pe cineva care s-a ucis într-o seară, în care sfîrşea tocmai *Deşarta aventură*. Era o tînără fată de 20 de ani, dintr-un oraş de provincie. Nu avea nici istorii de dragoste, nici deziluzii, nici accese de melancolie. E drept, n-am cunoscut-o destul de bine ca să ştiu dacă sinuciderea ei n-a ascuns altceva. Am căutat să aflu şi n-am găsit nimic. Tîrgul, înmărmurit de moartea unei fete, care nu avea nici un motiv vizibil ca să moară, a fost uluit şi scandalizat. Aşa e tîrgul cînd nu înţelege. Dar pe masa de noapte a sinucigaşei s-a găsit o carte cu coperte albastre : era romanul despre care vorbim.

Nu aş vrea să dau acestei întîmplări un aer de melodramă. E posibil, e chiar probabil, ca fata aceea să fi murit pentru ceva, pentru o durere personală poate, pentru un motiv ascuns tîrgului şi familiei. Dar această alăturare a morţii şi a cărţii nu putea fi întîmplătoare. Drama din poveste a agravat cu siguranţă şi a grăbit drama din viaţă.

Pentru care carte a lui André Gide un om s-ar putea omorî ? Nu ştiu.

Şi încă o observaţie care priveşte mai puţin literatura şi imoralitatea şi mai mult pe moralişti. De obicei pedagogii se tem de pornografie şi de inteligenţă. Adică de ceea ce lor li se pare susceptibil de a avea o influenţă demoralizatoare directă. E o teamă naivă.

Dacă aş avea timp, aş scrie, dacă nu despre inocenţa, cel puţin despre inofensivitatea pornografică. Cît despre inteligenţă, ea nu poate avea privilejul de a demoraliza. Slabele ei puteri nu ajung la asemenea treabă. Imoralitatea este ca o pasiune şi ea nu se găseşte niciodată la „agenţii provocatori" (printre care — în literatură — pedagogii şi moraliştii l-or fi trecînd pe Gide). Personal — dacă Dumnezeu m-ar fi făcut pedagog — m-aş fi temut mai mult de Stendhal decît de Gide.

Cuvîntul, 27 august 1931

JURNALUL KATHERINEI MANSFIELD

Nu am de gînd să scriu un articol de critică. Cel mult unul de prezentare. Sau poate nici atît, pentru că e probabil să cunoaşteţi şi fără ajutorul meu cartea aceasta, care a circulat atît în ultima vreme.

Dar nu mă pot dispensa de plăcerea de a lua cîteva note, înainte de a închide volumul în dulapul cu cărţi.

Jurnalele intime au o veche preferinţă în alegerile mele de cetitor dezordonat. În parte, pentru că răspund poate unei uşoare curiozităţi sociale : să cunoşti oamenii şi să afli istorii ascunse despre ei, să-i vezi trăind la adăpostul convenţiilor, este o plăcere certă, deşi poate de calitate mediocră. Dar mai ales pentru că aceste jurnale au un accent de adevăr, pe care literatura nu-l realizează niciodată pe de-a-ntregul. Fiindcă literatura, oricît ar fi de bună, *simulează*.

Acestei preferinţi îi datorez cunoaşterea lui Stendhal (pe care l-am abordat ca istoric şi memorialist şi numai în urmă ca romancier, descoperirea lui Fournier şi Rivière, iar mai tîrziu a lui Barbellion. Şi tot ea m-a îndemnat, cînd am găsit cele cîteva file de carnet, pierdute pe podul Mirabeau, să le public, luîndu-mi răspunderea unei grave indiscreţii. (Am să vă comunic altă dată cum scriitorul adevărat al carnetului a aflat de publicarea lui în româneşte şi ce scrisoare fulgerătoare mi-a trimis.)

Sînt în jurnalul Katherinei Mansfield două lucruri distincte, deşi strînse laolaltă în aceleaşi note : drama ei de femeie sortită morţii şi meşteşugul ei de scriitoare.

Viaţa ei intimă ne scapă în punctele esenţiale. Probabil că lucrurile decisive au fost distruse, căci ceea ce s-a publicat nu sînt decît pagini răzleţe şi fragmentare. În plus, indicarea prietenilor şi rudelor numai cu iniţiale, face descifrarea mult mai grea. Abia dacă îi ghicim sub litera de J. pe soţul ei John Middleton-Murry şi sub litera L. pe H. D. Lawrence, prieten bun al familiei lor. Raporturile sufleteşti dintre aceşti trei oameni trebuie că desemnau o poveste curioasă şi care rămîne pînă astăzi obscură. (Ştiţi că acest Middleton-Murry

a scris imediat după moartea lui Lawrence o biografie critică, vag defăimătoare ?)

Totuşi, din puţinele însemnări privitoare la legăturile ei cu rudele şi prietenii săi, se desemnează un caracter şi o sensibilitate foarte personală. Atitudinile ei sufleteşti, fără să fie lipsite de graţie, sînt lucide, scrutătoare, acute uneori pînă la răutate, totdeauna puse sub controlul unei inteligenţe care nu iartă nici o scuză sau abdicare.

Sînt în privinţa asta cîteva note, rare ce e dreptul, şi fără preciziune, care ar putea construi o puternică temă de roman şi care chiar aşa, abia schiţate, sînt profund semnificative.

Bunăoară următoarele două paragrafe, privitoare se vede la o uşoară încordare casnică.

„6 februarie. Scrisori de la B şi dela J. Am suferit un ciudat şoc observînd că J. nu întreabă cum merg lucrurile. Scrisoarea lui, ca atîtea altele pe care le-am primit, este a unui copil, dar absolut impersonală. Ar putea să fie adresată nu importă cui. E drept că el aşteaptă nerăbdător curierul. Dar... asta pentru că e singur. Oare îl înţeleg bine ? Oare e fericit acuma cînd se absoarbe în el însuşi ? La fiecare rînd, ghicesc un sentiment de uşurare. Nici o tensiune — nimic care să-l mai lege. Atunci, lucrurile n-au decît să meargă aşa mai departe."

Sau în iunie 1922, cu totul explicit :

„În realitate nu vezi că, cu cît îţi vei face viaţa ta personală mai activă şi mai separată, cu atît celălalt va fi mai satisfăcut ? Ceea ce el găseşte intolerabil este să fie lipsit de intimitatea lui secretă. Dar tu crezi exact acelaşi lucru. Tu te agăţi de el, crezînd să-i faci plăcere, pînă ce el devine nerăbdător să te vadă plecată.

Cît de rău îţi cîrmuieşti viaţa, cît de prosteşte ţi-o aranjezi. Nu înţelegi că şi tu şi el aţi fost destul împreună, pentru ca asta să vă ajungă pe cîţiva ani ? Şi că singurul mijloc, şi pentru tine şi pentru el de a vă reînnoi şi reîmprospăta este să vă despărţiţi.

Eşti cea mai stupidă femeie pe care am întîlnit-o vreodată. Nu vrei niciodată să vezi că totul depinde de tine. Dacă nu iei tu iniţiativa, nimic n-are să se întîmple."

Rîndurile sînt scrise în apropierea morţii, de o femeie căreia tuberculoza nu izbuteşte să-i ia calmul, controlul de

sine și seninătatea, toate dublate doar de o tristețe fără revoltă.

Dar Katherine Mansfield este mai ales scriitoare și aceeași inteligență lucidă, cu care înțelege faptele de viață, o pune în slujba faptelor de artă. S-ar putea cu greu egala pasiunea ei pentru meșteșug, pasiune ce înnobilează cu adevărat meseria scrisului, atît de stearpă. Nu voi renunța la bucuria de a cita, singurul lucru pentru care dealtminteri am ținut să scriu aceste pagini. „Vezi — pentru mine — viața și munca sînt două lucruri indivizibile. Numai prin loialitate față de viață, pot fi loială în artă. Lucrul, chiar prost, valorează mai mult decît reveria."

Despre o nuvelă abia terminată :

„Am izbutit ? Nu cred. Și mai ales nu este destul de puternic. Vreau să merg mai aproape — mult, mult mai aproape decît atîta."

Acest „mai aproape" este mai mult decît o deviză : aproape o estetică.

Notă pe marginea unui manuscris :

„Nu e rău, sau nici bine nu este. E prea facil"...

Într-o zi de depresiune fizică :

„Dorul meu cel mai profund este să fiu un scriitor, să fi făcut o operă. Și lucrul stă pe loc, poveștile mă așteaptă, se obosesc, se vestejesc, se trec, pentru că nu vreau să mă mișc. Eu ascult, le recunosc prezența și continui totuși să rămîn la fereastră, jucîndu-mă cu ghemul de lînă. Ce să fac ?

Trebuie să fac alt efort — imediat. Trebuie să reîncep totul. Trebuie să încerc a scrie simplu, plin, liber, din fundul inimii. Liniștit, fără să-mi pese de succes sau de eșec, dar cu perseverență — asta e totul."

După o lectură din Cehov (maestrul ei) :

„Adevărul este că într-o nuvelă nu poți să pui mai mult decît un anumit număr de lucruri : este totdeauna de făcut un sacrificiu. Ești silit să faci ce știi și ce ai vrea să utilizezi. De ce ? Nu știu, dar e așa. Este totdeauna ca un fel de cursă în care te silești să spui tot ce poți, înainte ca totul să nu dispară."

După un acces de sciatică :

„Notează bine ce a fost durerea asta, în cazul în care n-ar reveni. Amintește-ți de ea, ca să o dai cuiva, într-o nuvelă."

Însemnări precise, ca dintr-un carnet de șantier, urmărind lucrul, judecîndu-l, cu conștiința liniștită și fără retorism, dar nu mai puțin patetică.

Cuvîntul, 5 septembrie 1932

NOTĂ LA UN ROMAN ENGLEZ

„Eram într-o mică barcă ce ne ducea spre vapor, seara. Soarele apusese, luna se ridica. Pe valuri erau adorabile reflexe argintii... Era viața, era moartea. Marea imensă ne înconjura...

Cine știe unde mergeam și de ce ; nu știe nimeni nimic, decît că iubirea este credința noastră... iubirea..."

Transcriu aceste rînduri oarecum la întîmplare, dintr-un roman de Virginia Woolf, recent cetit (*Night and Day*, traducere franceză la „Editions du Siècle"). Imaginați-vă un asemenea pasaj într-un roman românesc și gîndiți-vă dacă ar fi suportabil. Vi s-ar părea naiv, declamator, fals, „poetic" în sensul cel mai rușinos al vorbei. De la Vlahuță cred că nimeni nu mai scrie la noi astfel. Platitudinea în literatura românească modernă joacă mai mult pe cartea cinismului, decît pe a sentimentului. Care din romancierii noștri ar subscrie fraza de mai sus a Virginiei Woolf ? Poate nici unul. Ar risca să treacă drept sentimental, ceea ce, se știe, este un păcat de moarte.

Dar nici în franțuzește nu văd posibilă o asemenea frază. Soarele care s-a stins, luna pe cer, valurile argintii, viața, moartea, amorul —, e aici un abuz de frumuseți greu de îndurat într-un roman francez, în care de obicei se ține o cumpănă severă între efuziuni și expresii. Se scrie cu mai multă răceală și, în orice caz, cu mai multă circumspecție în Franța, chiar de romancierii cei mai patetici. (E de ob

servat, bunăoară, ce justă măsură păstrează în trivialitate André Maurois, căruia rareori îi poţi reproşa flagrante greşeli de gust, deşi în întregime este atît de plat şi melancolic.)

Foarte rar un romancier francez se „abandonează" cărţii pe care o scrie. De cele mai multe ori o domină, o ţine sub observaţie. Cred că acest lucru îl deosebeşte radical de romancierul englez, mai puţin critic, dar mai creator. Momentele tari, eroii extraordinari, melodrama şi apoteoza îl înspăimîntă pe francez, în timp ce îl cîştigă uşor pe englez, prin nu ştiu ce gust înnăscut pentru ceremonie şi solemnitate.

De aceea poate şi temele de roman englez au amploarea cunoscută, îndrăzneala de a ataca largi cercuri de viaţă, obişnuinţa de a pune oamenii în situaţii decisive, dificil de realizat sub obsesia simţului critic. Cred într-adevăr că este la mijloc o chestiune de abandonare, de renunţare la control.

Este astăzi o idee curentă că inteligenţa e rău instrument pentru roman. (Cazul Gide, romancier ratat de prea multă inteligenţă a fost exploatat de toţi criticii.) Această explicaţie e seducătoare ca orice paradox, dar nu e cu totul lipsită de adevăr. În orice caz, în romanul francez inteligenţa, sau mai bine spus simţul critic, a făcut serioase ravagii. El este factorul ponderator al acestui roman, dar probabil, în acelaşi timp, şi cauza sa de sterilitate.

Nu cred că se poate face un mare roman, cuprinzător de viaţă, de mari pasiuni şi de mari catastrofe, fără curajul de a merge puţin orbeşte în inima vieţii, din instinct, fără ezitări, fără rezerve, cu preţul ridicolului, al gafei sau al prostului gust, dar nu cu senzaţia de a trăi nemijlocit între oamenii pe care îi creezi. Acest curaj explică resursele romanului rus şi, în bună parte, pe ale romanului englez. E un curaj pe care literatura franţuzească l-a avut foarte rar — poate niciodată.

Există totdeauna într-un roman francez — la Balzac chiar — o zonă de răceală între autor şi erou, o sticlă izolatoare între autor şi dramă, care face categoric demarcaţia în actul de creaţie. Această uşoară dar precisă depărtare este fără îndoială distanţa luciditătii. Ea marchează ficţiunea : ea indică limitele dintre artist şi artă, ea îl *desolidarizează* pe romancier de roman. Simt mereu, în aproape toate cărţile franţuzeşti, ochiul pînditor al celui care a scris. E

o prezență străină, pe care nici o artă, cît de subtilă, nu o poate suprima complet. E o prezență care poate fi instructivă, pasionantă, revelatoare, dar care nu încetează niciodată de a fi străină. Ea deplasează axa operei puțin în afară de operă, ceea ce strică integrității ei. Acest ochi care scrutează cartea, de dincolo de ea, este totdeauna o primejdioasă indiscreție. Căci romanul e un gen făcut pentru ingenuitatea noastră, pentru copilăroasa noastră putință de a crede în ficțiune, de a ne lăsa convinși de realitatea ei. Tot ce tulbură această încredere e un atentat împotriva romanului, este o negare a lui. Romanul solicită naivitatea noastră : i se adresează direct. Dar nimeni nu este mai bănuitor decît un naiv : întîiul truc surprins este sfîrșitul irevocabil al mitului.

„Truc" e probabil un termen prea violent. El presupune înșelăciune, lucru de care nu poate fi vorba aici. Vreau să spun doar că, lucid prin dispoziție naturală, scriitorul francez aduce în roman o rezistență la legendă, o rezervă continuă față de ficțiune, față de poveste, o permanentă veghe care împiedică visul. Romancierul francez își judecă ficțiunile și, judecîndu-le, se definește în raport cu ele. Vechiul exercițiu al ideilor generale îl urmărește și aici, unde ideile stingheresc viața, simplificînd-o, impunîndu-i armonioase linii directoare, dar sărăcind-o în același timp și făcînd-o să-și piardă forța originară de a crea.

S-ar părea că denigrez această artă a romanului francez. E nevoie să spun cît îmi e de scumpă ? Romancier și moralist sînt două calități contrarii, incompatibile poate în ultimă esență. Romancierul se îndreaptă către oameni, moralistul către idei. Totuși aliajul lor în literatura franceză a dat opere de o adîncime, de o grație și de o demnitate care răscumpără în alt sens tot ce simțul critic e obligat prin firea lui să anuleze în arta romanului.

Englezii, a căror naivitate este inalterabilă, au păstrat însă romanul departe de orice avarii posibile. Ingenuitatea lor îi predestinează acestui gen literar.

Este în romanul Virginiei Woolf, de la care am pornit, o expresie ce mi se pare caracteristică pentru romanul britanic în genere : *a fi lacom de tragedie.* E o aptitudine de a lua mereu viața în serios, de a trăi fiecare clipă cu o gravitate aproape egală, de a crede în semnificația ultimului gest, a celui mai mărunt fapt. E un fel de onestitate ternă

în fața existenței, un refuz permanent de a glumi cu ea, un sentiment de solemnitate a faptului de a trăi. Am adesea, cetind un roman englezesc — nu importă care — impresia că eroii cărții sînt pătrunși de responsabilitatea actelor lor și că nu există pentru ei nici un act derizoriu, nici unul secundar. De aici vine poate obișnuința romancierului englez de a-și construi opera prin acumulare de detalii ; un roman fiind un organism complex, asemeni unei colonii de corali.

„Numai viața are valoare, nimic altceva decît viața", reflectează cu seriozitate o eroină din *Zi și noapte,* carte în care toată lumea este serioasă și nimeni nu rîde. Această demnitate de atitudine, această înțelegere solemnă a vieții le permite eroilor de roman englez să vorbească despre amor, moarte, pasiune, sacrificiu și alte lucruri gingașe, cum ar fi spus Zarifopol, fără ridicul sau stridență.

V-ați întrebat vreodată cum se explică numărul mare al femeilor romanciere în Anglia ? De la Jane Austen și surorile Brontë pînă la Mary Webb, Katherine Mansfield, Norah James, Rosamond Lehman, Virginia Woolf, cîte mari scriitoare, cîte capitale opere ! Cine va lămuri această ciudățenie, strict specifică literelor engleze ?

M-am gîndit adesea la acest lucru și nu am ambiția de a-l fi dezlegat. Socotesc însă că în bună parte ceea ce o face pe englezoaică îndeosebi aptă pentru roman este tocmai acest sentiment solemn al existenței, pe care îl notam mai sus. În artă, femeile sînt rareori frivole. Gustul de a glumi, voluptatea jocului intelectual, detașarea și ironia sînt apucături bărbătești. Femeia merge din instinct către dramă. Ea are la superlativ acea „lăcomie de tragic", despre care scrie în trecere Virginia Woolf, ceea ce o predispune de cele mai mult ori la ridicul, dar o și ridică uneori la emoționante posibilități de expresie.

„Ea se simțea înghețată, abătută și oribil de clarvăzătoare" (*Nuit et jour,* p. 135). Acest trist dispreț pentru luciditate, pentru clară vedere, este o excelentă definiție. Ea explică poate pe trei sferturi romanul englez, care n-are ce face cu luciditatea și clara vedere, prea reci, prea exacte, prea egotiste pentru a comunica direct cu viața.

E un fel de nostalgie, poate nu de-a dreptul de inconștiență, ceea ce ar fi prea mult, dar în orice caz o nostalgie după nu știu ce confundare cu mersul existenței, fără a-i

rezista, fără a i te supune, lăsînd-o să treacă peste tine şi să te ducă unde va voi.

Această acceptare gravă, plină de emoţie şi de seriozitate stă în pragul romanului englez.

Romanul englez este, şi în structura lui epică şi în psihologia lui, realist — de un realism minuţios, atent şi strict. Totuşi nici o altă literatură nu are atît de mult sensul feeriei.

Nu mă gîndesc numai la cărţile de imaginaţie (Swift, Daniel de Foë) şi nici la gustul britanic pentru povestirile utopice (veşnic pasionante de la Thomas Morus la Butler sau, mai recent, Huxley).

Dar în romanele cele mai exacte, cele mai realiste, este un nimb de emoţie, de poezie şi de sentimentalism care arată cîtă ingenuitate aduc aceşti oameni în scris. Ei au curajul de a fi romanţioşi. Au ingenuitatea de a inventa mici legende şi de a crede în ele. „A face frumos" este în estetica noastră continentală, ca să zic aşa, un lucru de ruşine. Romancierul englez însă nu ezită să-şi transfigureze materialul de viaţă, să-l ridice puţin spre legendă. El aduce feeria în cotidian, o modestă feerie familiară, dar care aburește puţin faptele vulgare dimprejur şi le dă oarecare frumuseţe, oarecare melancolie.

Cei mai „răi" din analiştii englezi sînt sensibili la acest sentiment şi nu mi-a fost greu să notez pe vremuri, chiar în Samuel Butler — acerbul, necruţătorul Butler —, momente de candoare.

Există un mic roman de George Meredith, surprinzător în acest sens, prin delicateţea, prin romantismul, prin tonul candid al povestirii. L-am cetit acum vreo patru ani, într-o veche traducere franceză şi îi spunea, dacă ţin bine minte, *La maison de la grève*. Nu-i cunosc titlul englezesc şi nici nu ştiu unde ar putea fi găsit, dar dacă daţi într-o zi peste această carte, n-o pierdeţi. Este cu totul curioasă în opera lui Meredith şi te întrebi de unde vine această briză de poezie romanţioasă, de unde, dacă nu din ceea ce numeam gustul pentru feerie ?

O întreagă familie de cărţi descind din această aptitudine de a transfigura lucrurile mici şi de a descifra visul în faptele cele mai plate.

Este o familie de cărți pure, simple, candide, care fac față într-un categoric contrast romanelor de sexualitate și de tensiune.

Nu se poate o mai puternică opunere decît între cele două surori Brontë, romanul Emilyei *(Wuthering Heights)* fiind o carte nebuloasă, agitată și febrilă, în timp ce romanul Charlothei *(Shirly)* este o poveste calmă și egală. Această din urmă carte patronează o lungă serie de romane simple, curate, străbătute de un fir de emoție romantică, pe care numai literatura engleză și-l mai poate permite.

Ați citit *Invitația la vals* a Rosamundei Lehman ? De acolo se poate vedea cît de puțin trebuie pentru un miracol, cînd ai ochii exercitați cu recunoașterea miracolelor. Englezii cunosc acest exercițiu.

Nu vă cer scuze pentru faptul de a fi divagat. Plecasem din capul locului cu acest gînd, iar romanul Virginiei Woolf, de la care am pornit, nu era decît un pretext.

Nici n-ar fi prea multe de spus despre această carte mediocră, de la începutul carierei.

Virginia Woolf va deveni o mare scriitoare mai tîrziu, cu *Mrs. Daloway* și cu *Plimbarea la far. Noapte și zi* este o operă de tinerețe, inabil construită pe o interminabilă dezbatere psihologică, din care puține lucruri rămîn vii.

Lectura însă este totuși utilă, căci fixează un debut stîngaci, pe care e instructiv să-l confrunți apoi cu operele de maturitate. Pe de altă parte, în cariera Virginiei Woolf a intervenit un fapt ușor de recunoscut : între *Noapte și zi* și *Plimbarea la far*, la o distanță de vreo 10 ani, scriitoarea l-a citit pe Marcel Proust. Influența de la o carte la alta este decisivă : metodă, stil, viziune, totul a fost modificat, adîncit, disciplinat.

Nu insist însă. Chestiunea e fără interes pentru lector și de acea nu-l îndemn să încerce confruntarea. (Pentru un critic însă, cazul nu e lipsit de utilitate.)

Dar nu de Virginia Woolf ne interesăm aici. Vă repet că *Noapte și zi* e un roman mediocru.

Un roman mediocru, dar nu mai puțin un roman englez. Disting în această carte, dincolo de valoarea ei literară redusă, anumite semne caracteristice literaturii insulare. Este

o manieră de a înlănțui progresiv elementele poveștii, de a prezenta personajele pe mai multe planuri, diferit de luminate și de a le imprima un ritm continuu, fără opriri, fără momente eliptice. E o curgere lentă a faptelor. *Trecerea timpului devine în romanul englez sensibilă.*

Țin foarte mult la adevărul acestei observații. Ar trebui să-i dedic poate un întreg studiu, nu o simplă notă ocazională.

Ceea ce este abstract într-un roman francez, este lipsa de realitate a timpului. Nu ai, de la prima la ultima pagină, senzația că a trecut vremea. Drama se desfășoară pe primul plan, pe un singur plan, și între două momente de timp diferit distanța mi se pare a fi numai cronologică, numai istorică, dar nu reală și nu sensibilă. Într-un roman francez, faptele *nu se întîmplă,* ci se relatează. Iei cunoștință de ele prin mijlocirea unui al treilea, fără sentimentul că asiști la desfășurarea lor.

Se tot discută definirea romanului în raport cu nuvela. Vă propun următoarea nuanță : nuvela dispune materialul de viață pe un singur plan, romanul pe o multiplicitate de planuri. Francezii sînt și în roman mari nuveliști.

Între un roman francez și unul englez mi se pare că este oarecum diferența dintre un tablou dinainte și de după Renaștere. Îi desparte „perspectiva" (care, să nu uităm, este și ea o invenție vizuală, nu un instinct). Întocmai ca în acele tablouri primitive, în care diversele episoade ale aceleiași vieți sînt înfățișate simultan, privitorul avînd înainte fazele descompuse ale aceluiași eveniment, ca și cum s-ar fi întîmplat *toate deodată,* romanul francez dispune elementele unei singure drame tot pe un plan unic, fără să le poată despărți în spațiu și în timp, fără să poată adică realiza sensibil această despărțire.

De aceea sînt în romanul francez atît de puțini oameni vii și atît de mulți eroi schematici. A crea oameni nu înseamnă poate în ultimă analiză decît a crea timp : a realiza cu alte cuvinte mediul în care un act să-și poată desfășura toate momentele sale distincte. E o problemă de perspectivă. Dintre francezi, puțini au rezolvat-o. Poate Marcel Proust, pentru care trecerea timpului a fost singura dramă esențială a existenței.

Dar un romancier englez realizează această condiție de creație, simplu, ușor, direct, cel din urmă roman purtînd cu el cîțiva ani demni de viață. „Romanul-fluviu", termen la modă, îmi place doar pentru ideea de trecere lentă a timpului, pe care o sugerează și care poate fi ușor recunoscută, chiar într-o carte stîngace ca romanul de debut al Virginiei Woolf.

Revista fundațiilor, ianuarie 1935

NOTĂ DESPRE ALBERT THIBAUDET

Am scris undeva despre Albert Thibaudet că a fost un Linné al literaturii. Îmi permit să reiau acest cuvînt și să-l precizez.

Thibaudet a fost un clasificator. Critica lui nu cunoaște probleme individuale și nici valori izolate. Funcțiunea ei este de a încadra. Cînd a reușit să-i stabilească unei opere rădăcinile, filiația, legăturile de rudenie, Thibaudet își consideră rolul împlinit.

Obiectivul lui prim — poate unic — este de a găsi tipul general, la care poate fi redusă specia pe care o studiază. Așa cum un naturalist descifrează într-o frunză de ferigă legile generale ale criptogamelor, Thibaudet distinge într-o carte sau într-un scriitor o lege generală de familie.

Cărțile pentru el nu sînt decît variantele cîtorva tipuri de sensibilitate sau de inteligență, așa cum plantele nu sînt decît variantele cîtorva tipuri vegetale, cu structura bine definită. Rezultă de aici poate o viziune critică simplificatoare, schematică. Dincolo de om, Thibaudet vede grupul. Dincolo de operă, el vede categoria. Literatura pentru el este un domeniu, în care jocul relațiilor este mai important decît al faptelor unice, ireductibile. De altfel, Thibaudet nici nu cunoaște asemenea fapte. Totul poate fi încadrat într-o serie, totul poate fi cuprins într-un ciclu, totul poate fi văzut într-o succesiune de fenomene literare, repetate de la epocă la epocă, de la veac la veac.

Pe Thibaudet îl interesează constantele unei culturi (şi mai cu seamă ale culturii franceze), iar cazurile particulare numai în măsura în care servesc şi relevează aceste constante.

Printr-o întîmplare ce mi se pare astăzi plină de o involuntară melancolie, ultimul articol, publicat de Thibaudet înainte de moarte, defineşte spiritul criticii sale. Mă refer la *Reflexiunile* tipărite în *Nouvelle Revue Française* din aprilie 1936, în care el apără — vădit pro domo — „simţul social" al literaturii.

Simţul social ? Thibaudet se explică : „...un sentiment al asemănărilor, al afinităţilor, sentiment obligat să se exprime prin clasificări".

„Sentiment al afinităţilor" este o formulă incompletă. „Sentiment al relaţiilor" ar fi o expresie mai justă şi mai cuprinzătoare. Într-adevăr, Thibaudet n-a urmărit în istoria literară numai „afinităţile", ci cu o egală pătrundere contrastele, antagonismele, direcţiile contrarii, spiritele adverse. Cultura pentru el era o vastă conversaţie, între cîteva tipuri spirituale ; care se întregesc, se opun, îşi fac reciproc echilibru, îşi răspund, se definesc reciproc prin contrast. Era o viziune organică a culturii, viziunea unui naturalist, viziunea unui geograf.

Există un mic eseu, în care el şi-a lămurit şi mai strîns — aproape dogmatic — poziţia critică. Acest eseu se numeşte *Pour la géographie littéraire* şi a fost publicat prima oară în *N.R.F.* din aprilie 1929 (Anul 16, nr. 187, p. 534). Nu ştiu dacă de atunci a fost retipărit, dar e unul din textele cele mai revelatorii din întreaga lui operă.

Vorbea acolo despre imposibilitatea de a găsi în cultura franceză un tip „goethean" — adică un tip unic reprezentativ. Această cultură franceză el o înţelegea desfăşurîndu-se dialectic, în antiteze, în contraste, în „binomuri", în „dualităţi" şi refuza să-i găsească un centru. „Refuzul meu de a centra şi de a fixa".

Nu un punct, ci o linie (linie eventual de mai multe ori frîntă), stabilea Thibaudet ca expresie reprezentativă a geniului francez. De exemplu linia Montaigne-Pascal-Voltaire-Chateaubriand.

E un exemplu contestabil, dar Thibaudet nu ţine decît să indice expresia obligatoriu plurală a Franţei : „Le seul

point que je maintienne avec énergie, c'est mon pluralisme, mon Contr'Un".

Fraza aceasta este rezumativă pentru critica lui. E o declarație de principiu. Ea capătă mai departe puternice precizări.

„Franța nu este o insulă, literatura franceză este eminamente socială și sociabilă. Chiar atunci cînd un mare om este un solitar, ca Rousseau, destinul său literar îl constrînge la viața pluralâ, îl conjugă. Rousseau, prin el însuși, însemnează mai puțin decît binomul Voltaire-Rousseau...

...Eu am sentimentul de a locui într-o literatură, care trăiește sub legea multiplului sau a cuplului.

O lege care funcționează, în ordinea timpului, căci de la secol la secol, genii antitetice sau simetrice își răspund sau se opun, sau se completează, formînd o durată reală."

Legea cuplului devine pentru Thibaudet o „teorie generală a literaturii franceze" și el îi dă, prin analogie, valoarea pe care în geografie o are „teoria reliefului".

Ideea este admirabilă și ea îi conferă jocului de asociații critice, de care Thibaudet abuzează adesea și care uneori ni se par arbitrare, fanteziste sau cel puțin riscate, îi conferă, zic, un sens organic și rădăcini mai mult decît dialectice.

Ceea ce Thibaudet numește legea cuplului (și ceea ce ar mai putea fi numit „legea ciclului") joacă în opera sa critică rolul prim. Această lege comandă întreg sistemul de clasificări, „sistemul de paralele" — ca să întrebuințez un termen familiar lui — și sistemul de antagonisme, în care, cu o supremă ordine, poate chiar cu o excesivă ordine, el a rezumat marile directive ale culturii franceze.

Nu vreau să împovărez această notă cu prea multe citate, dar cititorul care ține să cunoască funcțiunea pe care a exercitat-o Albert Thibaudet în critică trebuie neapărat să ia cunoștință de acel eseu din aprilie 1929 — eseu ce poate servi de introducere generală la lectura întregii sale opere.

De cîte ori a vrut să-și definească atitudinea, Thibaudet a recurs la ideea de dialog între contraste, el rezervîndu-și doar rolul de conducător al dezbaterii: „Je me vois obligé d'être un petit Paris, avec sa rive gauche et sa rive droite, défendant la rive gauche quand je suis sur la rive droite et

vice-versa, agent sinon de liaison, du moins de dialogue" (*La République des professeurs*, p. 230).

„Agent de dialog" este o definiție perfectă pentru acest critic cu vocație prezidențială. De altfel dialogul pentru el este însăși funcția criticii. O spune de nenumărate ori, el care se recunoaște a fi un „profesionist al criticii, al discuției și al dialogului" (*N.R.F.*, mai 1933), el care nu caută decît „viața, dialogul, contrastele și nuanțele literaturii" (*N.R.F.*, martie 1935), el care nu se silește decît „să dea glas spiritelor și direcțiilor diferite, să angajeze dialogul lor" (*N.R.F.*, august 1931).

Stăruința cu care acest cuvînt revine sub condeiul lui Thibaudet nu cred să fie întîmplătoare. El exprimă într-adevăr arta lui de a pune în raport valorile cele mai diferite, spre a degaja din această confruntare formule sintetice. „Franța — spune el într-un loc — este o foarte veche societate, sau mai degrabă o suprapunere de vechi societăți, o societate de societăți..." În această Franță complexă, Albert Thibaudet distinge — ca într-un teren sedimentar — straturi succesive de cultură, cicluri diferite de mentalitate, de psihologie, de formație, de tradiție.

Este o încîntare să-l vezi urmărind o idee sau o problemă în desfășurarea ei de-a lungul vremurilor și de-a lungul generațiilor. Nu e numai istoria unei probleme, este morfologia ei.

Cunosc de exemplu un scurt eseu despre secolul al XVIII-lea sau despre „optsprezecism" (dix-huitièmisme) cum zice el cu o formulă ușor pedantă. Este un exercițiu tipic prin ingeniozitatea analogiilor, prin expunerea metodică a faptelor și mai ales prin viziunea lor în cicluri ce se repetă. [1]

---

[1] Oricît de zgîrcit aș fi cu citatele, nu mi-aș ierta să nu vi-l prezint pe acesta: „Tradiția secolului al XVIII-lea, genul de viață și de gîndire al secolului al XVIII-lea au circulat de-a lungul secolelor XIX și XX, unde apele lor și-au păstrat coloarea discernabilă. Stendhal, Mérimée, Sainte-Beuve au reprezentat trei dialecte de optsprezecism și au constituit prima generație de optsprezeciști din veacul al XIX-lea. Se va vedea a doua generație în normalienii de la 1848, adică în Taine, discipol al lui Condillac și Stendhal, și în cei care formează ceea ce s-ar putea numi grupul său: Paradol, About, Weiss. Tradiția din *Journal des Débats* începînd cu al doilea imperiu, aceea a criticii universitare pînă la război, aceea de la «Ecole de sciences politiques», formată de Boutmy și Sonel, poate chiar biroul simbolic al lui Vergennes de la Afacerile

Nu e fapt, cît de mărunt, cît de accidental, pe care Thibaudet să nu-l cuprindă într-o formulă. De altfel, accidente nici nu cunoaşte. Cunoaşte doar scheme generale, în care intră — cu mai mari sau mai mici variaţii — evenimentele.

Dacă Gide se prezintă la o dezbatere publică spre a-şi explica în contradictoriu atitudinea politică, Thibaudet observă că acesta e un fapt tradiţional în Franţa, că el există şi se repetă de două veacuri şi că, la timpul lor, Rousseau, Chateaubriand, Renan şi Barrès l-au făcut, fiecare în maniera lui. Dacă Daniel Halévy publică un pamflet despre *Decadenţa libertăţii*, Thibaudet ne atrage atenţia că cu o sută de ani în urmă — în 1830 — Tocqueville făcuse acelaşi lucru. Dacă Pagnol scrie o comedie politică, Thibaudet schiţează istoria genului în teatrul francez şi stabileşte imediat punctele de legătură între cîteva generaţii de dramaturgi, împărţiţi pe epocă şi pe echipă.

Pretutindeni, în toate domeniile literaturii, ceea ce îl interesează şi ceea ce se sileşte să marcheze este „întoarcerea anumitor ritmuri". Pretutindeni, critica lui încearcă să lumineze construcţia simfonică a culturii.

O spune el însuşi, cu o foarte frumoasă formulă : „.... întoarcerea anumitor ritmuri dă ansamblului literaturii franceze o calitate de simfonie" (*N.R.F.*, aprilie 1935).

E atîta ordine, atîta simetrie în istoria literară, aşa cum o vede Thibaudet, încît ele ţi se par arbitrare prin abuz de

---

Străine, iată atîtea filoane sau terenuri care prelungesc în secolul al XIX-lea roca celui de al XVIII-lea. Şi n-aş mai termina, dacă aş aborda acum peisajul literar contemporan.

Ştiu bine că termenul cronologic de secol al XVIII-lea devine foarte arbitrar, de îndată ce vrei să faci din el un termen şi o temă ideologică. Din acest punct de vedere, nu există un singur secol al XVIII-lea, ci mai multe secole al XVIII-lea, cel al lui Voltaire, cel al lui Rousseau, al lui Diderot, Condillac, Laclos, La Harpe (ecou în veacul XIX al luptelor din al XVIII-lea), în conflict unele cu altele şi între care, la un moment dat, trebuie să alegi. Cu aceste rezerve, nu există mai puţin trăsături generale, după care se recunoaşte, în secolul XIX sau XX, un spirit care a optat pentru valorile oficiale şi generale ale celui de al XIX-lea..." (*N.R.F*, mai 1933, nr. 326, année 21)

Urmează aici o admirabilă definiţie a spiritului „optsprezecist", dar şi aşa citatul este prea lung. L-am reprodus pentru siguranţa cu care se stabileşte evoluţia unei probleme şi i se indică succesivele ei forme. Pentru rest, eseul trebuie citit în întregime.

logică. Prea frumos își răspund fenomenele, prea strîns le este echilibrul, prea armonioasă convieţuirea. Ciclurile se închid perfect, treptele lor urcă şi coboară cu eleganţă, bazele lor se succed disciplinate.

Într-un gen literar, într-o epocă literară, într-o generaţie literară, Thibaudet distinge sectoare, direcţii, familii, grupate în număr egal. E ceva alfabetic în ordinea pe care o stabileşte el. Fie că face istoria unui veac, fie că face istoria unui cenaclu, pasiunea lui clasificatoare se exercită la fel de minuţios. Citiţi reflexiunile pe care le publica (*N.R.F.*, martie 1929) la sărbătorirea a 20 de ani de apariţie a revistei *N.R.F.* Sînt un model de discernămînt. Tendinţele diferite se fasciculează, generaţiile se despart, punctele de trecere se clarifică, întreg cenaclul devine o lume complexă, în care jocul de forţe, atitudini şi orientări este urmărit pînă la ultima nuanţă.

Intră desigur în acest exces de spirit clasificator multă imaginaţie şi oarecare doză de arbitrar. Sistemul de analogii, pe care îşi sprijină Thibaudet construcţiile critice, este totdeauna seducător, dar nu totdeauna riguros. Punctele lui de vedere ne surprind, ne intrigă, ne contrazic. De multe ori eşti înclinat să le suspectezi, pentru că prea sînt ingenioase. Avem, citindu-l pe Thibaudet, sentimentul că ne pîndeşte la fiecare rînd un „trouvaille". Thibaudet gîndeşte prea mult cu formule fericite — şi o formulă fericită nu e totdeauna exactă. Este o anumită facilitate de efect în concizia ei, în paradoxele ei, în neliniştitoarea ei simplicitate.

Este laturea de „tur de forţă", laturea de „virtuozitate" din maniera lui Albert Thibaudet. Nu îi reziști niciodată, dar — după ce ai fost sedus de abilitatea lui dialectică — începi să devii bănuitor şi ai vrea să ştii în ce constă artificiul, pe care nu îl vezi, dar pe care îl presimţi.

Îmi pare rău că am limitat această notă numai la opera de critic literar a lui Thibaudet. Activitatea lui de eseist politic este egal de interesantă. Nu mă gîndesc numai la cele două volume ale sale de politică propriu zisă (*Les idées politiques de la France* şi *La République des professeurs*). Mă refer la toate articolele sale scrise în marginea vieţii publice,

pe care a urmărit-o paralel cu viaţa literară, considerîndu-le de altfel ca pe două domenii în strînsă comunicaţie reciprocă. Politica Franţei şi cultura Franţei sînt solidare în studiile lui Thibaudet şi nu o dată el a formulat legi de tradiţie, de formaţie, de psihologie, valabile şi pe plan politic şi pe plan literar.

Cu aceeaşi meticuloasă metodă de naturalist şi de geograf, a urmărit succesiunea generaţiilor politice, repetarea ritmică a faptelor sociale, mişcarea de culanţă a orientării publice. Din tumultul politicii a încercat să degajeze — ca şi din tumultul literaturii — o hartă simplificată, redusă la liniile ei mari.

A văzut, a înţeles şi a formulat tipurile generale de om politic. După origine geografică, după formaţie şcolară, după tradiţie religioasă, după spirit provincial, după profesie, a studiat personalul politic al Republicii, despărţindu-l în sectoare de sensibilitate, de psihologie sau de gîndire, neverosimil de simetrice. Citindu-l pe Thibaudet, critic politic, te întrebi dacă politica franceză nu s-a realizat printr-un misterios proces de cristalizare care a grupat puterile naţionale conform unor adînci legi de structură.

Cînd vorbeşte despre generaţia Deschanel, Joffre, Barthou, Poincaré, ajunge la o formulă de o derutantă unitate, pentru a explica destinul celor patru oameni : „...o carieră eschileană, în care cele patru destine capătă în mod ciudat aceeaşi formă, ca nişte munţi de formaţie geologică, ce se termină în acelaşi punct cardinal cu aceeaşi ruptură" *(N.R.F.*, ianuarie 1935).

Astfel de explicaţii centrale, care rezumă într-o singură expresie o întreagă epocă politică, se găsesc fără număr sub pana lui Thibaudet.

Om de centru (cu anumită înclinare spre radicali, cum se cuvine unui profesor, unui normalian şi unui fost discipol al lui Péguy), temperament de arbitru, Albert Thibaudet se află pe „linia de partaj a sensibilităţilor franceze" — ca să întrebuinţăm o expresie devenită clasică — pe linia ce face hotar între stînga şi dreapta. De aici, de la acest punct de confluenţă sau de despărţire, el vedea desfăşurîndu-se peisajele variate, cînd plane, cînd abrupte, ale societăţii franceze şi izbutea să le exprime valorile sintetice.

A fost una din acele inteligențe, prin care o cultură ia cunoștință și de diversitatea ei și de armonia acestor diversități.

Revista fundațiilor, iunie 1936

NOTĂ DESPRE „JURNALUL" LUI JULES RENARD

Nota de față nu este decît o „fișă" de lectură. Ea va servi într-o zi la scrierea unui studiu mai întins despre Jules Renard și despre jurnalul său — operă ce mi se pare că-și depășește nesfîrșit de mult mica faimă de care se bucură.

Nu înțeleg de ce jurnalul fraților Goncourt este mai celebru decît al lui Renard. Sub nici un raport — nici măcar al interesului documentar —, nu mi se pare că-l întrece. Frații Goncourt sînt supărător de artificiali, veșnic în căutare de efecte, veșnic pozînd, lipsiți de naturalețe și făcînd vizibile eforturi de a fi inteligenți, cinici și blazați.

Jules Renard este sinceritatea însăși. Jurnalul său consemnează, fără ipocrizie, tot ceea ce o conștiință de om poate cunoaște de-a lungul unei vieți care nu e totdeauna făcută din eroisme. El ne dezarmează prin curajul confesiunii. Puțini oameni au luat vreodată condeiul în mînă pentru a fi atît de necruțători cu ei înșiși.

Este o lege de vanitate, pe care e greu să o nesocotești: oricine scrie despre sine, despre viața și gîndurile sale proprii, este prin instinct înclinat să se flateze. Simplul fapt de a scrie este făcut din o sumă de ipocrizii subtile, din o mulțime de simulări aproape involuntare, cărora e greu să nu le cedezi. Nimeni nu se denigrează de bună voie — afară doar de cazul cînd, în această proprie denigrare, găsește o nouă formă de vanitate.

Jules Renard este un caz rar de sinceritate. Examenul său intim este fără menajamente. El are curajul vanităților lui, curajul invidiilor lui, curajul lașităților lui. Le mărturisește direct, fără a se scuza, cu un fel de cruzime ironică, pe care numai copiii o au.

Sînt pagini, sînt momente în care omul acesta mi se pare feroce. Feroce şi ingenuu. Spune cele mai aspre lucruri despre el şi despre ceilalţi, dar le spune cu o ingenuitate, cu o candoare, cu o inocenţă care te farmecă înainte de a te indigna.

Un spirit de observaţie crunt şi un instinct al poeziei miraculos, îşi dau întîlnire în acest om, care ar fi un cinic, dacă nu ar fi un mare poet — şi ar fi un sentimental, dacă nu ar fi de o periculoasă luciditate.

Nimeni nu poate simula faţă de Renard. Nimeni — şi mai ales nu el. De cîte ori se surprinde exagerînd cu o cît de uşoară nuanţă, se cheamă la ordine şi se obligă a rectifica.

Şi totuşi acest om lucid este un naiv. Un „picat din lună", cum spune el însuşi undeva. Spectacolul vieţii are pentru el ceva nou, inedit, pe care abia acum îl descifrează, abia acum îl descoperă.

Imaginile atît de abundente, atît de ingenioase în scrisul lui Renard, nu sînt pentru el procedee de stil. Ele reprezintă, dimpotrivă, un mod de a vedea, o sensibilitate care înregistrează raporturi de coloare, de desen şi de sunet, care nouă ne rămîn inaccesibile.

E un aliaj de facilitate şi profunzime în scrisul lui Renard, care-mi aminteşte de Mozart. Totul pare simplu, fără efort, cursiv, direct — şi totuşi această simplicitate de expresie este capabilă de cele mai subţiri nuanţe, de cele mai adînci sentimente. Prin aceste pagini vii, alerte, fanteziste, nu o dată trece un fior de moarte.

Jurnalul lui Renard este jurnalul unei vieţi. De la începutul lui iunie 1897, pînă la 6 aprilie 1920, timp de 23 de ani, aproape zi de zi, de cum a trecut pragul adolescenţei şi pînă a murit, Jules Renard a însemnat aici totul : oameni pe care i-a cunoscut, femeia pe care a iubit-o, fiinţele pe care le-a văzut murind, cărţile pe care le-a scris, ambiţiile, deziluziile, elanurile, regretele — tot ce poate însufleţi o viaţă de om sensibil. Cînd ajungi la capătul acestui jurnal cunoşti nu o carte, ci un om. Îl cunoşti şi îl iubeşti pentru marea lui lealitate, pentru încîntătoarele lui defecte, pentru inteligenţa lui feerică, pentru simţirea lui de extreme nuanţe.

Douăzeci şi trei de ani de viaţă nu se pot rezuma. Cu atît mai puţin s-ar putea rezuma, cu cît îi povesteşte Renard într-un stil de o diversitate poate fără exemplu. Verva lui

este, cînd animată de admirabile elanuri, cînd punctată de lovituri lapidare, implacabile. Lirismul lui şi umorul lui se întîlnesc într-un joc de lumini şi de umbre a cărui finețe e de nedefinit. Cel mai spiritual dintre lirici, dar cu siguranță cel mai sensibil dintre umoriști — iată ce este Jules Renard.

Formula este încă insuficientă. Nu cred de altfel că există formulă care l-ar putea cuprinde întreg. Jurnalul lui ar trebui cercetat pe grupuri de probleme. Dacă aş scrie o carte despre Renard (şi o dată, într-o vacanță, cînd voi putea să scriu pentru simpla mea plăcere, poate că o voi face...), aş împărți imensul material al jurnalului, în mai multe capitole. Văd foarte bine tabla de materie a unei astfel de cărți:

1. Jules Renard, „français-moyen".
2. Jules Renard, radical.
3. Jules Renard în familie.
4. Jules Renard şi comedia literară.
5. Jules Renard, om de teatru.
6. Jules Renard, anecdotier.
7. Jules Renard, poet.

Cred că, distribuind astfel materialul jurnalului, aş putea nu numai să dau o imagine exactă a sa, dar să şi surprind liniile principale ale omului şi ale artistului.

Renard a fost într-adevăr un „francez-mijlociu" şi prin origină, şi prin viață, şi prin psihologie şi prin spirit. Cei ce iubesc Franța, cei care o iubesc în calitățile ei medii, în calitățile ei latente, modeste, ferme, vor recunoaşte în Jules Renard încă un motiv de a o iubi.

„Francez-mijlociu" — pînă şi în aspectele uşor ridicule ale caracterului său—, el are virtuți solide, un fel de probitate încăpățînată, mici vanități de provincial. Nu poți ceti fără a surîde peripețiile decorării sale cu legiunea de onoare de exemplu, sau ale alegerii sale la Academia Goncourt. Recunoşti în aceste pagini un spirit cazanier, mic-burghez, anumită tenacitate în faptele mărunte, anumit egoism limitat.

Renard nu este totuşi un burghez. Este un radical, un iacobin, şi radicalismul său are rădăcini țărăneşti. Sînt unele pagini de foc în jurnalul său, cum este bunăoară magnifica pagină de revoltă scrisă la condamnarea lui Zola (23 februarie 1898), sau cum este pagina mai domoală, dar plină

de o solemnă iubire țărănească de adevăr, scrisă la 14 iulie 1903, pe vremea cînd era primar în satul Chaumont.

N-ar trebui să uit un capitol despre Jules Renard țăran. Psihologia satului, a țăranilor, poezia aspră a cîmpului, rezistența impenetrabilă a sufletului rural — cîte lucruri de tragică adîncime în jurnalul acestui „umorist".

Dar adevăratele elemente de tragedie din jurnalul lui Renard ar trebui grupate în capitolul dedicat vieții sale familiare. E poate unic în literatură exemplul acestui om care își detestă mama cu un fel de ură organizată, metodică, rece, aplicată — și în psihologia copilului, în drama raporturilor dintre copii și părinți, Renard aduce lumini de o acuitate pe care nici moraliștii englezi (Samuel Butler, de exemplu) nu știu dacă le-au atins. *Poil de Carotte* era desigur un moment dramatic, dar jurnalul pune această tragedie într-un cadru mult mai strîns, mai aprig. Să spun că ori de cîte ori vorbește despre acea bătrînă mamă accentul lui Renard are o forță balzaciană, ar fi prea puțin.

În schimb ce grandoare, ce împăcată liniște, ce patetică și blîndă lumină în figura tatălui. Moartea lui este de o frumusețe de epopee.

De un interes documentar excepțional ar fi capitolul pe care l-am denumit „Jules Renard și comedia literară". Jurnalul său, sub acest raport, este jurnalul unei întregi epoci literare. Nu există figură din viața literară și artistică a Franței, de la 1880 la 1910 (cu excepția inexplicabilă a lui Marcel Proust, pe care poate Renard nu l-a cunoscut sau nu l-a observat), nu există figură pe care să n-o fi surprins, schițat, evocat cu o trăsătură, cu un cuvînt. Jurnalul se plasează într-un timp care este linia de schimbare a generațiilor. Este contingentul Alphonse Daudet-Goncourt-Zola, față în față cu echipa, încă neprecizată, Gide-Claudel-Valéry. Sînt ultimele zile ale naturalismului, sînt zilele de glorie ale simboliștilor. Este începutul lui *Mercure de France* și momentul atît de interesant de la *Revue Blanche*.

Totul este viu sub condeiul lui Jules Renard și în tovărășia lui ai impresia de a retrăi această febrilă și pitorească epocă literară — și de a o trăi din culisele ei, din intimitatea ei.

Tot din iubire ne prezintă „jurnalul" său viața teatrală a epocii, generația Antoine, Lucien Guitry, Lugné-Poe, și

nu se poate ceva mai savuros decît prezența acestui poet pierdut într-o lume de cabotini și „oameni de teatru". Observațiile lui Jules Renard despre scenă, actori și literatură dramatică sînt de o forță incisivă, care în lumea deformată a teatrului trebuie să fi provocat pe vremuri adevărate revolte. Cred că le-ar provoca și astăzi, dacă, detașate din „jurnal", ar fi tipărite anume pentru uzul actorilor și al specialiștilor. În teatru, Jules Renard nu era un „specialist" și tocmai de aceea ochiul său știa să vadă just, exact, direct, cu sinceritate. (Nu sinceritatea îi lipsește înainte de orice teatrului ?)

Nu era desigur un „teoretician" și nici un om de idei. De multe ori observația sa se exprimă printr-un joc de cuvinte sau printr-o anecdotă, dar nu este prin aceasta mai puțin profundă. Jules Renard anecdotier nu este ipostaza sa cea mai puțin interesantă. Avea geniul anecdotei. Concisă, retezătoare, cu „poantă" care nu iartă — dar, în același timp, cu un accent de grație, de poezie, ce îndepărtează vulgaritatea și acoperă violența. Sînt în acest jurnal unele anecdote, sînt unele vorbe de spirit care deschid fără exagerare porțile visului. Dacă nu le citez, este din frica de a alege, din neputința de a sacrifica.

Și pe urmă să nu uităm că nu scriu decît o simplă „notă"... Fiecare din aspectele jurnalului lui Jules Renard — aspecte pe care am încercat să le rezumăm în cîte un titlu de capitol — ar trebui cercetat cu răbdare, nu pe dimensiunile unui scurt articol, ci pe ale unei cărți.

Repet, această carte aș vrea să o pot scrie într-o zi.

Revista fundațiilor, august 1936

NOTĂ LA SPARKENBROOKE [1]

Un om de geniu poate fi eroul plauzibil al unui roman ?

Întrebarea și-a pus-o cîndva Albert Thibaudet, și i-a răspuns negativ.

[1] Charles Morgan, *Sparkenbrooke,* traducere franceză de Germaine Delamain, Librairie Stock.

Fără a relua discuția de principiu a chestiunii, e de observat că Charles Morgan a încercat în ultima sa operă să rezolve tocmai această problemă.

Sparkenbrooke este romanul unui om de geniu.

Subiectul are mari riscuri. Există tot felul de semne exterioare geniului, și ele formează tocmai laturea teatrală, declamatorie, falsă, a unei existențe excepționale. E ceva dezordonat sau pueril, sau pur și simplu cabotin, într-un mare om, cînd are conștiința propriei lui grandori. „Geniu și dezordine", „geniu și nebunie", cine poate spune unde este în aceste vechi și răspîndite clișee, limita exactă dintre impostură și sinceritate ?

Cînd vorbește despre un om genial, literatura riscă să rețină mai ales indiciile vizibile, manifestările exterioare ale genialității și să rămînă deci în zona cea mai suspectă, cea mai susceptibilă de simulare a omului excepțional : „Geniul este un fel de proastă creștere", observă ironic un personaj al lui Charles Morgan, voind astfel să remarce tot ce este iritant, provocator și incomod pentru comunii muritori, în prezența unui om extraordinar.

Această latură teatrală nu-i lipsește nici lordului Sparkenbrooke, eroul admirabil al cărții de față. Este un tip fastuos, dramatic, iubitor de glorie, extravagant, excesiv, cu ciudate capricii, care îi măresc misterul, cu neașteptate izbucniri de orgoliu, care accentuează parcă intenționat bizareria personajului. Este oare ceva mai facil, mai convențional, mai cinematografic decît o asemenea apariție „fascinantă" ?

Și autorul romanului și eroul său își dau perfect seama de artificiile situației. Sînt prea multe proiectoare îndreptate spre acest magnific Lord Sparkenbrooke — și el le suportă cu prea multă degajare. (Sînt tentat să adaog : degajare de vedetă.)

„Mă cunoști prea bine, îi spune soției sale. O glorie extravagantă și concesii pentru galerie ; o senzualitate dezvoltată și, în fond, spiritul unui călugăr ; un mare proprietar vagabond pe suprafața pămîntului și care, dacă vrei, se lasă a fi aclamat pe cîmpul de curse de la Epsom, cu un secret dispreț pentru mulțime."

Dar oricît ar fi de conștient Sparkenbrooke de propriul său cabotinaj, de care se lasă sedus ca de o mare copilărie, și

oricît de limpede ar înţelege Charles Morgan facilitatea exterioară a gloriei eroului său (glorie ce ascunde totuşi un teribil sentiment de singurătate), nu e mai puţin adevărat că la această „fascinaţie" nici unul nici celălalt nu rezistă total.

Sparkenbrooke ne este prezentat cu o continuă grijă a misterului ce-l înconjoară şi din care niciodată autorul nu-l va desprinde în întregime. Pentru Mary, eroina principală a cărţii, el vine totdeauna din necunoscut, din ceaţă, din umbră. Primele lor întîlniri cel puţin au ceva misterios: coincidenţe pe care tînăra fată nici nu se osteneşte să le explice şi care aruncă asupra omului întîlnit o lumină stranie.

Mi se pare că aici romancierul însuşi se lasă intimidat de eroul său şi îi acordă, cu un exces de generozitate, prea multe avantaje. Dar Sparkenbrooke este destul de infatuat, pentru ca să le primească pe toate şi să uzeze de ele.

În bună parte, Sparkenbrooke joacă — şi poate nu în deplină inconştienţă — comedia geniului, în tot ce are ea mai convenţional. E în el un amestec de magnificenţă şi poză, care ne-a iritat totdeauna în marile figuri ale poeziei — acel aliaj de nebunie sinceră şi de grandoare jucată, specific unui Byron, unui D'Annunzio, unui Wilde.

Demoniac şi angelic („un om care are în el un demon de care nu se poate libera", spune Sparkenbrooke), eroul lui Charles Morgan nu e lipsit de artificiu literar, nici în personalitatea lui, nici în procedeele de care se foloseşte autorul, pentru a-l construi.

Şi totuşi — dar de aici încolo depăşim ceea ce am numit mai sus „marile riscuri ale subiectului" —, Sparkenbrooke este mai profund decît propriul lui cabotinaj.

Un fel de solidaritate instinctivă cu destinele medii, cu existenţele calme, va face să luăm în romanul acesta partea personajelor de plan secund, împotriva lui Sparkenbrooke, pe care îl urmărim cu puţină ostilitate. Ce uşor ar fi dacă gloriosul erou ar fi un impostor, îmbătat de fast! Dar în artificiile lui, în splendorile lui, în jocul lui egoist şi iritant, simţi flacăra inocenţei. Sparkenbrooke este un inocent, un dezarmat, „o inimă pură", cum stă scris pe piatra lui de mormînt. „Puţini înţeleg, — adaugă Charles Morgan — că acest cuvînt, aplicat unui artist, poate fi just şi veridic, în ciuda unei vieţi trupeşti neregulate."

Totul este în viața lui Sparkenbrooke „neregulat", și nimic din ființa lui nu se orientează după ceea ce el numește „pendula morală". Dar există „neregularitate" pe care geniul să nu o poată absolve, nu prin meritele lui (punct de vedere meschin), ci prin inocența lui spirituală, prin marea și sincera lui copilărie. Este ceva ingenuu în Sparkenbrooke, este ingenuitatea poeziei și a frumuseții.

Identitatea dintre geniu și frumusețe, semnificația lor comună, este una dintre temele cărții lui Morgan. Însăși întîlnirea lui Sparkenbrooke cu Mary nu este altceva decît punerea față în față a două mari puteri de sens și valoare egale : un mare spirit și o mare frumusețe fizică.

Doctorul Hardy, personajul cumpătat al romanului, cel care reprezintă moderația, simțul de măsură, lealitatea, împlinirea exactă a obligațiilor sale de om, cu un cuvînt „pendula morală" a vieții, observă această secretă legătură dintre geniu și frumusețe, destinul lor identic : „Nu trebuie — spune el — să invidiem prea mult pe oamenii de geniu și pe femeile de mare frumusețe. Sînt mai dezarmați decît alții. Ca un vas cu prea multe pînze desfăcute în plină furtună. Și nu putem veni cu nimic într-ajutor, nici geniului, nici frumuseții. Nu putem veni în contact cu ele : veghem în afară de ele și asta e tot ce putem face."

Mi se pare că acest frumos cuvînt al doctorului Hardy este una din cheile romanului. Numai prin această uniune dintre geniu și frumusețe, dintre Sparkenbrooke și Hardy, se înțelege identitatea destinului lor. E un invizibil cerc de singurătate, care îi separă de toți ceilalți eroi ai romanului, care cu oricîtă iubire, cu oricît devotament, nu pot totuși să schimbe nimic din ceea ce implacabil se întîmplă.

Lady Sparkenbrooke e gata să înțeleagă, să ierte și să accepte tot din partea soțului ei ; doctorul Hardy poate face același lucru pentru Mary. Un total spirit de sacrificiu, o renunțare completă îi însuflețește față de cei doi singuratici — dar singurătatea lor e fără altă salvare decît moartea : „Cred că geniul constă în această putere de a muri".

Nu e vorba de o moarte tristă, care înspăimîntă, care pune capăt, care învinge, ci de o moarte care împacă și edifică. Este unul din „marile acte prin care ne depășim : poezia, contemplația, moartea". Sparkenbrooke trăiește în in-

timitate cu această moarte, de care se apropie cu nu știu ce sentiment familiar. E un regat spre care se întoarce. Poezia și iubirea îl duc amîndouă spre moarte, adică spre ceea ce formează finalitatea și eternitatea vieții : „unitatea de spirit" : „De ce oamenii își imaginează — se întreabă Sparkenbrooke — că voința de a muri implică ura împotriva vieții ?... El își închipuie că omul care dorește moartea este lugubru, nevrozat, orb față de splendorile vieții... Nimic mai fals. Omul este cu atît mai sensibil la viața simțurilor, cu cît întrevede, ca Shelley, un extaz dincolo. Lumea nu este o închisoare ; conține lumină, plăcere, speranță și recompense, dar zidurile ei se ridică imposibil de sărit și toată energia — viața însăși — consistă a le face transparente și, pînă la urmă, a străbate prin ele.

Pot ele oare deveni transparente ?

— Altminteri, spune el, poezia n-ar mai avea nici un sens — poezia, muzica, matematicile, toate activitățile supreme ale percepției umane și-ar pierde semnificația ; în plus, ar deveni frauduloase, căci ele anunță — ba chiar pretind a fi prin ele însele — o transcendență, ce n-ar mai exista. Poți crede asta ? Poeții n-au fost niciodată mincinoși."

Puține opere moderne prezintă o imagine a morții atît de armonioasă, atît de împăcată. Moartea e de obicei neliniște, desnădejde, cădere. În opera lui Charles Morgan, ea este împlinire, acceptare. Nu numai în *Sparkenbrooke,* dar și în romanul precedent (*Fontaine*), moartea devine o prezență luminoasă, un fapt care ne întregește, care ne unifică, ne pune în legătură cu cele mai simple, cu cele mai sigure adevăruri ale omului etern.

În sensul acesta, Charles Morgan nici nu e un autor modern, și în nici un caz unul actual. Ce fundamentală deosebire între el și Aldous Huxley, de exemplu !

Huxley participă la tot ce se întîmplă. Curios, neliniștit, agitat, el își pune întrebările omului de astăzi, întrebări de ordin social, de ordin politic, de ordin psihologic. Charles Morgan este absent de la această frămîntare.

Cărțile lui sînt scrise într-o zonă apărată, închisă, pînă la care nimic din dramele imediate nu pătrunde și unde nu rămîne decît jocul marilor drame eterne — poezia, iubirea, moartea — cu ceva abstract, cu ceva geometric în ideala lor liniște.

Ambele lui romane se petrec oarecum în marginea societății de azi. *Fontaine* e un roman de captivitate și toată acțiunea lui se petrece într-un domeniu închis, fără comunicație cu lumea exterioară. *Sparkenbrooke* se desfășoară și el într-o îndepărtată provincie engleză, sau într-un mic oraș italian, adică în cadre reduse, pe suprafață exterioară mică, ceea ce îi interzice operei să aibă cuprindere socială, dar îi permite cu atît mai mult să meargă în adînc, spre problemele veșnice.

De aici vine probabil și impresia binefăcătoare de pace, pe care ne-o lasă lectura cărților lui Charles Morgan, impresie de odihnă, de monotonie — odihna și monotonia contemplației. Scrisul său (în măsura în care poate fi judecat în traducere) ajută acestei atmosfere de calm, căci e un scris fără tensiune nervoasă, un scris larg, care urcă și coboară fără obstacol, fără crispare, cu un admirabil simț al ritmului și cu o noblețe simplă, demnă de marile lucruri.

Ceea ce dă realitate geniului lui Sparkenbrooke — ceea ce adică face ca acest geniu să nu fie o simplă afirmație a romancierului, ci ceva viu — este faptul că sîntem introduși în intimitatea de creator a eroului. Poezia sa o cunoaștem. Cunoaștem mai mult chiar : procesul ascuns, originar, intim care dă naștere acestei poezii, actul misterios care duce de la gînd la expresie, de la emoție la cuvînt.

„A scrie însemnează a da realitate lucrurilor", spune cineva în decursul romanului. Charles Morgan încearcă însă să surprindă — ca un ochi ce tinde a cuprinde propria lui lumină — secretele actului dătător de viață, pragul insesizabil dintre spirit și formă, dintre emoția creatoare și cuvîntul creat.

Arta nu-și poate propune o mai mare dificultate, decît această întoarcere spre sine însăși, spre propria ei contemplare, pentru a fi în același timp instrument și obiect.

E o mare aventură spirituală, care se desfășoară în *Sparkenbrooke* : nașterea poemului. E un roman al iubirii, desigur. E de asemeni un roman al morții. Dar e în același timp un roman al poeziei.

Eroul scrie două mari poeme, în decursul acțiunii, și în bună parte această acțiune nu e altceva decît nașterea celor două poeme.

Asistăm la toate fazele acestei nașteri, la momentele ei de criză, la momentele de rezistență, la cele de victorie. E

ca și cum Sparkenbrooke și-ar scrie jurnalul său de lucru — dar nu dintr-un punct de vedere critic, ci în mod dramatic, pasional. Observăm cum întîmplările din afară se reflectă în munca creatoare a poetului, cum devin acolo fertile sau, dimpotrivă, funeste, cum îl stimulează sau îl deprimă. Viața și arta stau într-o directă legătură naturală și trecerea de pe un plan pe altul se face ca de la întuneric la lumină, printr-o schimbare de plan, printr-o sporire de tensiune, care rămîne misterul creației artistice. În acest mister privește cu ochii deschiși, Charles Morgan.

Revista fundațiilor, februarie 1938

REFLECȚII DE MORALIST — LITERATURĂ ROMÂNĂ

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR"
BIBLIOTECA
BUCUREȘTI

POEZIE

PLANTE ŞI ANIMALE de ILARIE VORONCA

Poezia domnului Ilarie Voronca pleacă de la o violentare a platitudinii şi desemnează un efort penibil spre eliberare din influenţe şi mijlociu. Nu se poate face abstracţie de faptul că această scurtă carieră literară s-a inaugurat cu un volum de pastişe. *Restrişti,* întîiul volum, transcria direct note şi trăsături din Bacovia şi Adrian Maniu într-o atmosferă baltazariană, creată cu mijloace uşoare. De obicei scriitorii, care debutează aserviţi unui talent străin, n-au decît două posibilităţi : ori continuă acest drum modest al repetării unor acorduri cîntate înaintea lor, ori încearcă îndrăzneţi o trecere violentă dincolo de model. Platitudinele eminesciene ale debutului d-lui Ion Minulescu n-au dus spre pitorescul ieftin al *Romanţelor pentru mai tîrziu* ?

De cele mai multe ori o astfel de răzvrătire e pur verbală. Părăsind clişeele de versificaţie ale unui maestru şi incapabil să creeze în libertatea unui temperament propriu, scriitorul minor îşi crează clişee inedite. Nu mai puţin clişee. Între ritmul formal eminescian şi grafica versului d-lui Minulescu — nici o superioritate, de o parte sau alta. Mecanica scrisului şi compoziţia nu-i pot adăuga şi nu-i pot lua nimic autenticităţii interioare.

Eliberarea d-lui Voronca se face numai în sensul sintaxei. În realitate d-sa rămîne un aservit. Toată originalitatea sa, toată arta sa poetică se rezumă la o manieră stridentă de compoziţie. Simplistă, poezia aceasta e făcută din trei tipare. Scriitorul îşi artificializează benevol versul muncindu-l în construcţii, care nu sînt numai ridicul de neromâneşti, dar mai ales profund dizgraţioase şi antiartistice.

Dl. Voronca are mania de a-şi prezenta imaginea într-o opoziţie exclamativă, care, înainte de a fi obscură, e plată (Luna, ca o maşină de călcat rufe — p. 41, ce amazoană e inima pe şeaua pieptului — p. 32 etc., etc., etc.,). Îşi îngreuiază cursivitatea scrisului cu expresii eliptice atît de nesincer căutate încît graţia rară a unei imagini se compromite definitiv : „cît duioasă eleganţa focilor". Spontaneitatea se industrializează şi efortul spre originalitate se vădeşte cu o nedibăcie surprinzătoare pentru un atît de abil iniţiator de revoluţii.

Luaţi din *Plante şi animale* tot ce este convenţional, căutat, făcut, înlăturaţi cu atenţie artificiul şi „normalizaţi" expresia. Nu vă cer cu asta să exercitaţi nobila pasiune a domnului Crocquant, detectivul poemelor şi interpretul raţional al ritmului. Operaţia e cu mult mai firească şi mai cuvenită : denunţaţi fardul grosolan acolo unde se găseşte şi îndreptaţi liniile siluite acolo unde inspiraţia a fost bruscată. Examenul ar edifica. Ce anume rămîne din cele douăzeci şi unu de poeme ale volumului şi experienţa poetică oferită între coperţile lui ce lucru autentic spune ?

Dincolo de poză şi atitudine caut sensul liric al culegerii. Rămîne ?

Rămîne numai semnul unui temperament pe care, mai simplu, mai profund, mai tragic, mai grotesc şi mai sincer, l-am cunoscut altundeva. Domnul Ilarie Voronca descinde ca sensibilitate din Apollinaire. *Ulysse* — cum remarcam în *Cuvîntul* mai de mult — refăcea în mic turmentarea zguduitoare din *Alcooles* şi o transcria nu numai ca o atmosferă dar în detalii. Primul poem al cărţii aceleia era pur şi simplu o versiune a strigării poetului : „À la fin tu es las de ce monde ancien".

Plante şi animale continuă. Sentimental, pe domnul Ilarie Voronca îl prinde mai bine trăsătura elegiacă a lirismului din *Alcooles*, nota lor tristă şi umilă amintind de Heine şi chiar de Jammes. Cînd stăruie sincer pe drumul ei, izbuteşte să scrie strofele pure din *Priveşte* (p. 10), singura pagină coerentă şi egală cu sine într-o singură inspiraţie.

Drama lui Apollinaire îi rămîne însă definitiv închisă. Amara strofă a sufletului acestuia de copil surprins de opiu şi absint, umorul şi patetismul cîntecului desfrînat şi al ba-

ladei, marea lui naivitate, de care numai femeile pierdute în serile de tristeţe şi iubire sînt capabile, toate aceste strigări stridente şi ovale fac în poezia d-lui Voronca o pastă informă de expresie forţată şi cîntec falş. Ai impresia că scriitorul ţine să intoneze cu voce de soprană o partitură scrisă pentru registrul de bariton.

Destinul său poetic — nefalşificat — ar fi fost un mers modest pe căi uşoare, fără neliniştea inutilă şi stearpă a atîtor formule de artă caducă. Sensibilitatea d-lui Voronca nu duce nici către grandilocvent, nici către definitiv. Nu e făcută pentru ceea ce se cheamă „momente mari". Are uneori sunete mici de fluier şi alteori rezonanţe înguste de înserare. Limite neexigente, între care, diletant, ar fi reuşit să exerseze un lirism nu lipsit de graţie şi nu prea tare depărtat de zodia poeziei.

Nu ştiu lucru mai primejdios decît atitudinile. Încordate, temperamentele puternice şi tari îşi găsesc acolo liniştea premergătoare marelui tumult. Sufletele modeste sucombă însă la presiune. Domnul Ilarie Voronca e un exemplu.

Această sensibilitate cu înrudiri certe şi reminiscenţe care terorizează e servită în opera poetului de o reală calitate şi de o diversă aptitudine în jocul imaginii. Scrisul d-lui Voronca are o cursivitate a notaţiei şi un debit al metaforei, care poate să fie o moştenire din vîrsta simbolistă, dar nu e mai puţin o apreciabilă proprietate. Conştient de această virtute — exagerat de conştient — scriitorul o cultivă pînă în ultimele ei resurse şi o modelează în variante şi pe portative deosebite. D-l Voronca se exprimă în echivalenţe şi pricepe numai prin termen de comparaţie. Imaginea sa e un element de reazăm într-un proces de înţelegere. Este incontestabil în acest contact nedistinct şi fremătător cu viaţa, ceva din visul şi trezia unei minţi şi a unei inimi de copil. Uneori jocul — simplificat — desemnează cu graţie momente pe care sensibilitatea cetitorului le adevereşte drept: *fruntea ta ca un salt prin ierburi înalte.*

Această calitate a poetului se demonetizează însă acolo unde ea devine maniera şi începe să ameninţe grav unitatea poemului, cînd scrisul o cultivă în sine. Virtuozitatea ţine de industrie şi efectele ratează altundeva decît pe scenă.

Scrisul d-lui Voronca e depășit de principiul elementar al poeziei. N-are suflul de nedefinit al inspirației și înălțimea de ritm, care netezește punțile subțiri dintre versuri. Nu are unitatea lăutrică și *consecvența lirică* a minutului sufletesc. E un temperament, nu este o sensibilitate. Linia versurilor îi e scindată și împiedicată ca înaintea unei cezuri imaginare indicînd nu o regulă de prozodie, ci o astmă a expresiei continue. Un poem de al său e un mozaic : cîte versuri atîtea bucăți diferit colorate și prinse artificial unul de altul, asemeni unor frunze ținute pe o pagină de ierbar la întîmplare.

Scriitorul n-a înțeles încă ce deosebire netedă este între un material poetic și un sens poetic. Imaginea e vocabularul unei sensibilități. O exprimă dar nu o constituie. Îi slujește drept instrument dar i se supune. Relația lor se apropie de legătura melodiei cu lemnul viorii. O imagine nu e altceva decît un semn în descifrarea unor taine, independente de ea și cu mult mai adînci ? E o algebră suprapusă unor adevăruri ce urmează să fie aflate. Cine o exersează numai pentru gimnastica cifrei îi pervertește cu naivitate înțelesul.

Ignorînd această valoare funcțională a metaforei, dl. Voronca abordează arta poeziei în tot ce are ea exterior și imediat. *Plante și animale* e — în termen propriu — o colecție de expresii ce urmează să fie utilizate pentru un eventual volum de poeme.

Și pentru că am cruțat pînă acum citatele, îmi îngădui o operație concludentă :

Prin gratiile cerului zilele se dau peste cap ca maimuțele,
marea își scoate limba la stele, vîntul,
ca un preot în odăjdii oficiază între frunzele
de tăcere...

și iată că trăsura somnului sărbătorească
intră pe potecile privirii în catifea nisipul,
inima ca o poartă de bronz sună revenirea,

heliotropii lunei alunecă pe scările aerului,
mesteacănii își pun șorțuri albe ca infirmierii,
din depărtări cornul de vînătoare tulbură
sufletul ca un acvarium,

primăvara îți încearcă mușchii precum coarde de pian,
visul se întregește din coardele fîntînilor,
pe ceardac glasul tău îmi dăruie o proaspătă carafă,

apele împart veşti ierburilor ca postaşii
apusul a aprins un incendiu din coarnele cerbilor
o uşă precum cîine prepelicar te cere

luna face exerciții de trapez prin pomi
buchetele cerului cad din paharele toamnei,
simți mişcarea lor nevăzută ca în ceasornic
secundele.

Întîiul poem se găseşte în *Plante şi animale* la pagina 34, sub titlul *Mai tîrziu.* Cel de al doilea e făcut în versuri potrivite după rînduirea şi proporţiile celorlalte, luate însă la întîmplare, din pagini deschise în grabă, în această ordine : pag. 12, 27, 21, 41, 43, 52, 55, 22, 35, acelaşi volum. Titlul rămîne la bunul gust al cititorului, căruia îi rămîne şi sarcina uşoară de a observa că nici o deosebire de unitate şi calitate lirică nu există între texte. Imagini frumoase sau forţate se găsesc şi într-o parte şi în alta, egal de deslînat, sau întregi. Dar noi, care ştim că un poem este bloc şi o poezie se recunoaşte după stricta ei simetrie spirituală, că un cuvînt nu se poate lua de la locul lui, fără ca un întreg adevăr să nu se prăbuşească şi că un vers face parte dintr-o rotunjime ca un mădular dintr-un trup, socotim că faptul acesta închide şi anulează orice discuţie.

O literatură, care se pretează fără nici o pagubă acestui exerciţiu, cade sigur şi iremediabil. Farsă sau nu, ea ne preocupă pentru cea din urmă oară.

Tiparniţa literară, februarie 1929

LUCIAN BLAGA : *LAUDA SOMNULUI*

Emoţia domnului Lucian Blaga este un act de cunoaştere. Poezia d-sale de debut, un desemn liniar, echilibrat. Într-adevăr *Poemele luminii* erau construite din cîteva momente sufle-

teşti, sigure şi definite, cărora poetul le găsea, dincolo de sine, în univers, echivalenţe şi ecouri. Lipsea din acest material lucid termenul de expresie al poeziei de totdeauna : imaginea. Lipsea adică putinţa de a descoperi în lucruri şi clipe diferite, ţesătura unei aceleiaşi sensibilităţi şi darul de a ghici în metalul deosebit a două sentimente un acelaşi timbru. Metafora d-lui Blaga era un proces de inteligenţă, nu de simţire. Unghiul ei de cuprindere se lărgea pînă la simbol, iar jocul ei intelectual pînă la o dialectică. Fiecare poem era o ecuaţie înfăţişînd de o parte şi de alta noţiuni şi reprezentări : „după cum la dreapta, tot astfel la stînga".

O poezie care se realizează atît de schematic nu merge însă niciodată pînă la emoţie. Drumurile interioare nu sînt atît de simple, încît să le desemnezi cu anticipaţie. Cine scriind nu încearcă ocolurile inegale ale sentimentului, cînd lent, odihnitor şi larg, cînd brusc, exaltat şi îngust, cine nu întîrzie şi nu revine, va realiza poate o operă de perfectă simetrie, dar niciodată una de profundă rezonanţă poetică.

Intelectual, d-l Blaga nu are priză asupra stărilor de suflet. Cuvintele nu aderă şi nu pătrund. Sînt pentru aceasta, prea gîndite, prea ordonate. Ele nu dau cetitorului legătura cu viaţa şi cu senzaţia. Nu o dau poate nici scriitorului lor.

Cîteodată spun vorbe cari nu mă cuprind
cîteodată iubesc lucruri cari nu-mi răspund.

Această izolare de cerebral îşi cîntă în *Poemele luminii* tristeţea. Sub dimensiunile simbolului, descopeream durerea de a nu ajunge cu simplicitate pînă la pipăirea lucrurilor şi pînă la trăirea adevărată a zilelor ce trec. Era parcă un efort spre eliberare, un dor de întoarcere la pămînt, la proaspăt, la simplu. Mai tîrziu, poetul a încercat direct evadarea. (Ţineţi minte poemul lui Pan din *Paşii profetului.*) Un imens dor de a simţi viaţa direct, dincolo de noţiuni, cărţi şi reflexii, de a o afla din primele ei semne, cum înmugureşte, cum sîngerează şi cum moare, o prelungă nostalgie după real şi prezent, cu atît mai dureroasă, cu cît nici ea nu-şi putea găsi strigătul sincer, care să o spună şi să o consume.

Poezia domnului Lucian Blaga rămînea o dramă fără soluţie. *Lauda somnului* refugiază aceeaşi tristeţe înspre vis şi aducere aminte. Atacată curajos şi bărbăteşte din faţă, drama acestei lucidităţi a rezistat. Poetul caută în sfîrşit pe o cale

ocolită regăsirea unei sensibilităţi pure : poate că o va găsi în adîncimile visului. Şi poate că această carte închinată somnului, va birui şi, răscolitoare, va desţeleni din profunzimi un suflet care vibrează şi o inimă care bate, numai pentru bucuria de a vibra şi de a bate :

În somn sîngele meu ca un val
se trage din mine
înapoi la părinţi.

Simplă profesie tradiţionalistă, pe care ar fi putut să o semneze d-l Nichifor Crainic sau d-l Adrian Maniu ? Nu. Domnul Blaga e un artist, nu un militant. Convertirea sa e un act personal, o deznădejde care îi aparţine. Chiar atunci cînd poemul său se reduce la clişeu (fiindcă tema e de o inevitabilă platitudine), chiar atunci cînd versul sună fără înţeles propriu şi fără lumină interioară, simţi că acele accente nefireşti fac totuşi parte dintr-un peisaj sufletesc distinct.

Versurile :

Acum o mie de ani
cronicar eram aici unui noroc schimbăcios,
cronicar român fugit spre miazănoapte

sau :

Cocoşi apocaliptici tot strigă,
tot strigă din sate româneşti

sînt evident trucate, false şi nelalocul lor. Ele descind dintr-un vocabular gata făcut şi pus la dispoziţia oricui are poftă să frecventeze genul. Nu sînt însă nici destul de multe şi nici destul de violente în platitudine, pentru ca să infirme ceea ce am observat şi subliniem în destinul spiritual al acestui scriitor. Anume că, misticismul şi nostalgia trecutului sînt pentru el ultimele refugii ale unui imens dor de a cuprinde viaţa direct, abundentă, caldă şi nouă, ca un fruct şi ca o bucată de pămînt. Dezabuzarea acestui intelectual e atît de profundă încît pentru a se lecui consimte chiar naivitatea perimată a „ruralului". Evocă (*Veac*, p. 18) cu dezgust şi cu oarecare pesimism de cinematograf american, cetatea modernă, submarinele, radiofonia, teatrele şi parlamentarismul

pentru ca — printr-un procedeu de cunoscută contrazicere — să le opună liniștea unei păduri cu brazi și mistreți. E ieftin — poate. Dar e semnificativ. Pentru că, dacă aiurea, în opera unui tradiționalist oarecare, aceste accente nostalgice ar avea un înțeles de declamație și manifest, în volumul d-lui Blaga — oricare ar fi calitatea estetică a poemului — ele sînt numai un indiciu de valoare individuală și de sinceritate certă.

Lauda somnului trebuia să fie cu adevărat „o boală învinsă". Trebuia să îndeplinească această funcție sufletească de a reda unei inteligențe, care se contemplă și se adîncește, puterea de a se lăsa depășită, umilința de a ceda. Incapacitatea sentimentală a poetului urma să fie violentată, porțile înalte care îi opreau elanul dărîmate și lumea, această „pecete pusă pe o taină și mai mare", să devină un cîmp deschis cu ierburi înalte și flori simple prin a căror aromă și libertate să se rostogolească una cu pămîntul un suflet nou.

Dacă boala a fost învinsă? Dacă drama și-a găsit în somn și vis soluția? Nu știu. Nici nu vreau să știu. Răspunsul este de strictă intimitate și de strict echilibru personal. Am vrut doar să aflu principiul de viață al poeziei d-lui Blaga, resortul ei lăuntric și problema spirituală căreia i se suprapune. De aci încolo, poate începe anecdota și interviul.

Dacă din punct de vedere psihologic, *Lauda somnului* păstrează între cele două coperți ale sale o unitate atît de sigură, din punct de vedere estetic valoarea îi este surprinzător de inegală. Frumoasa simetrie literară a *Poemelor luminii* e departe și uitată. Salturile de la poem la poem, ba chiar de la vers la vers, au ceva din impuritatea și dezordinea inspirației unui debutant. De la *Tristețe metafizică*, poem de o gravă și concentrată frumusețe, cetitorul e obligat — întorcînd foaia — să treacă la acel pueril *Veac*, pe care îl citam mai sus. Iar de la admirabilul *Drumul sfîntului* (sfînt despre care poetul spune cu o imagine de tremurătoare ascensiune că e „înalt ca de jertfă un fum"), la o *Perspectivă* absolut neexpresivă și de convenționalism metafizic. Dar se cuvine să citez acest poem în întregime, pentru banala lui ușurință de mijloace:

Noapte subt sfere, subt marile,
monadele dorm
Lumi comprimate,
lumini fără de sunet în spațiu —
monadele dorm
Mișcarea lor — lauda somnului.

Tot volumul mărturisește această inegalitate de realizare. Lîngă o elegie aproape bacoviană, un peisaj (p. 66) care sfîrșește cu o gingășie de creion arghezian. Lîngă un simplu cîntec de creștin, o haotică viziune de panteist. Lîngă o imagine grea de sens, un simbol exterior și vid. Dar domnul Lucian Blaga rămîne un artist. Uneori versul său cuprinde, într-o liniștită deschidere de perspectivă, viața întreagă a unui moment. Bunăoară :

Părul tău joacă în vîntul
pe care l-am întîlnit ieri în alt oraș
și care ne-a ajuns din nou.

Citat cu care sfîrșesc, pentru că în el vibrează un ecou din marea emoție, în căutarea căreia poezia domnului Blaga este și rămîne.

Tiparnița literară, nr. 1, oct.-nov. 1929

ION BARBU

Arta domnului Ion Barbu pleacă de la o înțelegere abstractă a lumii. Lucrurile nu o preocupă. Realitățile imediate, evidențele, calitățile contingente — iată un material pe care această artă nu-l cunoaște. Contemplarea, adică simpla percepție a unor fapte pe care le vezi așa cum sînt în succesia lor întîmplătoare, este o atitudine sau mai bine zis o lipsă de atitudine, de care sensibilitatea acestui poet nu este capabilă. Ea nu știe să prindă, și nici nu vrea și nici nu se silește să prindă imaginea directă a vieții, trecerea dezordonată a clipelor, învălmășeala lucrurilor și a „sentimentelor." Nu știe să prindă, adică, nimic din ceea ce d-sa ar numi poate „jocul prim" al existenței ; domnul Ion Barbu nu crede

în obiecte. Nu le acceptă. Nu îl satisfac. Ele sînt incoerente, sînt diverse, sînt fragmentate, sînt terminate. Poezia d-sale dimpotrivă caută coerența, caută unitatea și caută principiul. Viața e o întîmplare ; arta este o disciplină... Viața e o acumulare de obiecte ; arta este un mod.

De aceea, dincolo de „jocul prim" al aparențelor, poetul va înscrie „jocul secund" al înțelesului lor. Și acest joc secund nu va fi o variantă a realității din afară, după cum imaginea unui obiect într-o oglindă nu este o variantă a sa, ci un fapt ce exprimă alte legi fizice. În poezie lumea concretă nu va trece decît pierzîndu-și caracteristica ei : concretul. De la obiect la poem drumul duce peste un prag de transfigurare.

Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Cetitorul acestor patru versuri poate duce mai departe imaginea și poate înțelege că după cum apele curgătoare, seara, nu reflectă în luciul lor nici forme precise, nici chipuri exacte, ci numai o subtilă și tremurătoare culoare a tuturor lucrurilor, tot astfel poezia reține din viață numai cîteva semne și foarte puține linii. Peisagiul se despoaie de ornamente, își pierde detaliile, își sacrifică nota particulară și se reduce la o singură și simbolică expresie. „Jocul secund" se suprapune lumii noastre ca o cunună marginală, pînă la care sunetele, culorile, senzațiile nu ajung decît atenuate și cuprinse în legea unității lor.

Tot ce este digresiv se suprimă. Tot ce este dislocat tinde spre integrare. Poezia însăși e o „însumare de harfe resfirate". Și mi-e teamă chiar că vorba *însumare* nu servește îndeajuns intenția poetului, căci arta d-lui Barbu nu este o punere laolaltă de elemente poetice, ci o sinteză. Dealtminteri această distincție dintre element poetic și poezie (care nouă ni se pare capitală și asupra căreia am insistat, ori de cîte ori am avut prilejul să vorbim despre un poet) este însuși punctul de plecare al volumului *Joc secund*, este însuși procesul spiritual pe care această operă îl exprimă. Căci material de poezie și elemente de poezie se află răspîndite, „resfirate", pretutindeni, în domenii de viață, de acțiune și

simțire complet deosebite ; un peisagiu, un steag, o vorbă, o muzică militară, un vas de bucătărie sau o lulea turcească pot fi tot atîtea emoții și pot să ascundă, dincolo de înfățișarea lor domestică, un nesfîrșit șir de raporturi sufletești. Liber e oricine să se oprească la această întîie fază a fenomenului estetic. Dar poezia adevărată începe de la un plan evoluat, unde materialul se organizează, semnificația lui devine generală, detașată de contingente, ridicată la o putere de expresie sintetică. Pentru exemplificare, am putea spune că Francis Jammes este o culegere de elemente poetice, dar că Stéphane Mallarmé e poezia însăși.

Nici o îndoială nu este asupra sensului operei d-lui Barbu. Ea a evoluat de la pragul întîi la al doilea, de la jocul prim la jocul secund. Efortul ei este de a reține din nesfîrșitele forme, pe care viața le schimbă, un singur desemn ; de a reduce oscilările mărunte și multe ale existenței la o unică mișcare. Universul interior al acestei poezii este calm, simetric și durabil. *„Cer simplu, timpul. Dimensiunea două"*, notează poetul termenii unui buletin de meterologie spirituală.

Cu această lămurire prealabilă, estetica domnului Ion Barbu devine explicită. Exegeza d-sale poetică, atitudinile d-sale critice sînt de o frumoasă consecvență cu volumul de poezii publicat de curînd. Odinioară d-l Barbu a vorbit (într-un interviu, ni se pare) despre poezie și algebră. Ideea a cunoscut oarecare succes la cafenea. Într-o țară ca o noastră, în care cea mai mare parte a oamenilor de litere nu știu să gîndească fie din lipsă de cultură, fie din lipsă de inteligență, fie din lipsă de curaj (căci faptul de a gîndi presupune dureroase riscuri de ordin practic), ideile e și greu să aibă succese, sau să întîmpine înfrîngeri altundeva decît la cafenea. Dar considerațiile de atunci ale d-lui Barbu îi defineau arta. După cum procesul logic al noțiunii „număr" și „semn algebric" este o serie de abstracții, care reține din lucruri numai simplul fapt al prezenței lor reale sau posibile, tot astfel poezia e în ordine sufletească, o serie de simplificări și o continuă renunțare la detalii, care nu se oprește decît în fața unui sentiment ireductibil : al existenței. Algebra suprapune unor serii de raporturi o serie mai redusă de semne : dintr-o acumulare de cantități și reprezentări, algebra nu înțelege și nu reține decît relația dintre ele. La fel poezia exprimă o lungă serie de raporturi sufletești cu o serie

redusă de imagini : din mulțimea imensă a faptelor ea nu înțelege decît legăturile interioare dintre ele. Semnul algebric devine imagine. Procesul logic sau spiritual este însă și într-o disciplină și în alta același.

Cred că în numele acestei arte, astfel înțeleasă, întreprinsese domnul Ion Barbu mai de mult scurtele și vehementele d-sale expediții critice. Cred că în numele acestui tip de sensibilitate estetică a denunțat d-sa poezia d-lui Tudor Arghezi. Desigur, cei care au explicat atunci faptul, l-au explicat cum au putut. E mai ușor să vezi într-o problemă de critică o anecdotă, decît o funcție a unei inteligențe. Adevărul însă este că acești doi poeți scriu două limbi diferite și servesc două arte opuse. Lirica d-lui Arghezi este dialectică, digresivă și diversă ; materialul ei este făcut din accidente și amănunte. Lirica domnului Barbu este dimpotrivă unitară, ordonată, monotonă chiar în anumit sens ; ea detestă accidentul și elimină amănuntul. Poezia d-lui Arghezi e bogată și pitorească ; poezia d-lui Barbu are oroare de bogăție și fuge de pitoresc. Nu e semnificativ că poemul arghezian numără uneori mai mult de patruzeci de versuri și că dimpotrivă poemul tip al d-lui Barbu are două catrene ? Sensibilitatea d-lui Arghezi e abundentă și imediată, a d-lui Barbu e reflectată și concisă. Poetul Arghezi e discursiv, impetuos, retoric, gingaș și romantic ; poetul Ion Barbu are calități exact contrarii.

Să fim bine lămuriți. Noi nu stabilim aici o erarhie de valori (Dumnezeu ne ferească !). Rostul criticii noastre nu este să prefere, ci să înțeleagă. Și pe urmă domnul Tudor Arghezi nu este un capitol literar pe care să-l rezolvi prin tangentă. Stabilim numai punctele opuse a două opere de artă. Le înțelegem resortul lor interior, mișcarea sufletească pe care o exprimă — și atît. Dacă poezia d-lui Barbu e „frumoasă" și cît e de frumoasă —, iată o chestiune care azi și aici nu ne preocupă. Dealtminteri cetitorul a avut prilejul să considere și din acest punct de vedere volumul *Joc secund* urmărind frumosul foileton al domnului Perpessicius. Pe noi ne-a interesat însă numai principiul de viață al acestei poezii, construită ca

Să nege, dreaptă, linia ce frînge :
Ochi în virgin triungi tăiat spre lume.

Ca să readucă adică la o unitate, la un echilibru și la un început, această largă lume, pe care ochiul nostru omenesc o desparte și o frînge, fără să-i bănuiască identitatea.

Cuvîntul, 19 martie 1930

RADU BOUREANU: *ZBOR ALB* (COLECȚIA AZI)
ILARIE VORONCA: *PETRE SCHLEMIHL*

D. Radu Boureanu este printre puținii poeți actuali, care depășesc în literatura românească tipul de poezie curent.

Întreaga producție poetică tînără face exerciții în jurul lui Arghezi și al lui Barbu, luînd de la primul expresia dură, imaginea robustă și anumite inversiuni de sintaxă strict arghezieme, luînd de la cel de al doilea expresia hermetică și excesul de abstracții. Adăugați acestei duble formule oarecari urme moderniste împrumutate d-lui Ilarie Voronca și veți avea imaginea complectă a poezei june, obositor de egală cu ea de la vers la vers, de la poem la poem și de la poet la poet. În acest sens, toate revistele tinere ale anului trecut (*Discobolul, Ulisse* etc.) sînt edificatoare.

D. Radu Boureanu este un poet care poate dibui încă, dar dibui între înclinări și experiențe proprii, nu între exemple și obsesii străine. Cu excepția cîtorva rare strofe, volumul *Zbor alb* nu datorează nimic nimănui și dacă linia sa lirică este inegală și împărțită între prea multe moduri de a cînta, arta se datorează exclusiv unui temperament tumultuos, care își încearcă nedecis posibilitățile numeroase.

Este în d. Boureanu în primul rînd un poet elegiac, de sensibilitate delicată, dispus să cînte ceasurile de acasă, melancoliile ușoare, renunțările. Sensibilitate fără ecouri mari, întoarsă mai mult înăuntru, asupra ei însăși:

Acuma glasurile vieții ca niște zorele
au prins încet să-și răsucească goarnele,
și umbrele albastre de la pomi se strîng în ele,
precum la melci se strîng în ele însăși coarnele.

(p. 12).

Versurile sînt de o simplicitate ultimă şi este o adevărată bucurie să iei cunoştinţă de o poezie atît de limpede, ştiind că ea nu cere totuşi mai puţin efort, decît poemele algebrice ce inundă literatura nouă.

În slujba unei simţiri de om trist, modestă poate ca proporţie şi ca suflu, dar de incontestabilă graţie, d. Boureanu pune o artă şi un meşteşug nuanţat în căutarea unui vers, care încearcă necontenit alt ritm şi altă imagine pentru un mare cîntec. Am impresia că poezia pentru autorul *Zborului alb,* are acest sens de cîntare solemnă, şi că în conştiinţa sa, el este mai mult un trubadur decît un literator.

Accentul de doină şi de elegie populară, pe care foarte multe din poemele sale îl au, nu se datorează unor preocupări de şcoală literară (Radu Boureanu nefiind nici sămănătorist, nici gîndirist), ci instinctului său de cîntăreţ, ce se întîlneşte cu motivele melodice cele mai simple :

Şapte solzi de mreană albă
am să-i leg să-ţi facă salbă
salbă albă,
salbă brună,
să sclipească viu în lună,
să te apere de el,
de cîrligu-i de oţel,
de rele,
de iele,
de lună, de stele.

(p. 53)

Prezenţa unui asemenea poem, de vădită inspiraţie folclorică, lîngă altul de stil deosebit (*Bîtlanul*, p. 55), cu versuri cizelate de sonet, dă la o primă lectură, o impresie de inegalitate dacă nu de destrămare şi întregul volum pare făcut din cîteva cicluri, străine unul de altul şi insuficient izolate. Pentru unitatea cărţii, poate fi aci un defect dar ştiu eu dacă pentru „unitatea" asta merita să se oprească o abundenţă lirică, de o atît de fericită calitate ?

Este însă în lirica d-lui Boureanu un capitol fără nici un fel de rezervă şi fără îndoieli. Mă gîndesc la organica d-sale înclinare spre baladă şi legendă. Cu un larg suflu epic, sobru, liniştit, poetul acesta se apropie de imagini trecute, pe care le aşează în cadre simple de stampă, înţelegător al atmo-

sferei lor şi iubitor al semnificaţiei lor lirice, atît de greu de surprins, cînd nu eşti nici retoric, nici tradiţionalist. Întreg ciclul „Voivodului mrejer" este remarcabil, pentru sunetul său de baladă, de la pastelul ce îl deschide (*Brateşul*, p. 83), prin doina tristă a mrejerului, pînă la desnodămîntul „fugii prin munţi" (p. 101), cîntată într-un vers de rezonanţa unui hexametru de epopee. Ar trebui să citez foarte multe versuri, dar mai ales să nu renunţ la acest catren, evocator în sumbra lui armonie :

Ce ropot, ce tropot se poartă pe vînt,
ce sclipete-n zare, pieptare de-oţel,
ce iepe sirepe, aleargă astfel
cum vin vălătucii rotund pe pămînt.
(p. 90)

Aceeaşi pasiune pentru imagini de stampă trebuie să-l fi dus pe Radu Boureanu la evocarea Annei Maria de Valdelièvre, „jupîniţa străină", chemată din inscripţia unei pietre de mormînt :

Sub zborul turlelor noptate
am rătăcit în preajmă zănatec
venind cu visătoria,
umbra ta culcată Anna Maria.

Dar e timpul să opresc aici citatele, căci altminteri nu m-aş putea opri să transcriu pentru încheiere, în întregime, marele poem *Mistreţul* (p. 58), mare ca dimensiune, dar mai ales ca inspiraţie şi realizare, poem epic de o concentrată vigoare emoţională, în care simplicitatea imaginii şi suişul tărăgănit al versului, desemnează cu o dîră de sînge, o tragedie de fiară sălbatecă înmărmuritoare în tăcerea şi adîncimea ei. Un asemenea poem ar fi de ajuns pentru recunoaşterea unui poet.

Patima d-lui Ilarie Voronca pentru poezie este mai tare decît toate obiecţiile critice ce i s-ar putea aduce.

Pînă la urmă nu se poate să nu fii mişcat de imaginea acestui poet, care, de atîţia ani, plimbă printre noi o nesfîrşită dragoste pentru chemarea lui, în care crede şi pentru care cheltuieşte bani, bună credinţă, îndîrjire şi multă, foarte multă melancolie.

Am fost dintre cei care, la timp, au spus cuvinte aspre despre această artă, care, cu ani în urmă era în plin dezmăț și e probabil că dacă astăzi ar fi să vorbesc despre aceleași cărți (*Ulisse, Brățara nopților, Plante și animale*), le-aș refuza tot atît de categoric, dar în termeni mai puțin vehemenți. Pentru că o inimă de poet nu trebuie rănită.

D. Voronca a făcut însă reale progrese, simplificîndu-și sintaxa, renunțînd la iritantul său modernism formal de altădată și — ceea ce este mai important —, încercînd să ordoneze formidabilul său debit de imagini și metafore într-un material poetic mai disciplinat și mai strîns. Expresiile eliptice, care îi stricau pe vremuri cele mai frumoase versuri, au dispărut aproape complect și d. Voronca a înțeles în fine că originalitatea nu poate fi în nici un caz de ordin gramatical. Din modernismul său perimat nu i-au rămas decît anumite imagini stridente, dar din ce în ce mai rare :

Inima e stiloul încărcat cu sîngele vostru

sau :

Soarele să-mi inunde sîngele ca pe o placă fotografică.

Dar aceste rare siluiri și imagini sînt cu mult răscumpărate, de un nesfîrșit șir de versuri simple, bune, armonioase, pe care le simți palpitînd de o emoție necontrafăcută. *Îmi amintesc o zi suplă ca o adolescentă,* iată un vers care ar fi făcut fericirea lui Francis Jammes, cu care dealtminteri poetul nostru are certe înrudiri de temperament.

Dar versurile frumoase abundă în acest volum, în care imaginile sînt de cele mai multe ori fericite („fluviile ca niște cerboaice vin să-și potolească setea la digul înalt al mării", p. 29), ceea ce nu este de mirare, tocmai abuzul de imagini fiind pînă azi păcatul cel mai grațios, dar și cel mai grav al d-lui Voronca. Volumul de față prezintă însă asupra celorlalte superioritatea de a fi un volum sobru și mai ordonat :

Un bun rămas în zăpada culcată la picioare,
Ca un cîine bun cu care voi merge la vînătoare,
Un bun rămas, o iertare la ferestrele apărute
În amintirea plină de unelte familiare.
(p. 83)

Nu-l știam pe d. Voronca, autorul destrămatului Ulise, capabil de un asemenea poem cuminte.

Porțile poeziei ni se pare că de aici încolo îi sînt deschise.

România literară, 14 ianuarie 1933

CAMIL BALTAZAR: *ÎNTOARCEREA POETULUI LA UNELTELE SALE*

Camil Baltazar a povestit o dată, într-un articol din *România literară*, cu entuziasmul și cu excesul prozei sale în veșnică tensiune, cît de veche este cunoștința noastră. Ceea ce ar fi putut mai greu să povestească — pentru că n-o știe nici astăzi îndeajuns — este mai mult decît admirația, fervoarea tînărului său amic din 1924, pentru o poezie care avea atunci, de pe băncile liceului din Brăila, nu știu ce aureolă de legendă. Baltazar nu era un scriitor și nici un poet: era „poetul" pur și simplu. *Vecerniile* lui, care tocmai apăruseră, au fost abecedarul meu de poezie. Abia mai tîrziu m-am îndreptat spre Francis Jammes, apoi spre Rimbaud și tîrziu de tot l-am descoperit pe Mallarmé (unde am rămas și mă aflu mereu). Înaintea tuturor, Camil Baltazar a fost pentru mine „poetul", iar poezia lui, poezia însăși. Cine știe ce se cheamă o pasiune literară de colegian, va înțelege cîtă intoleranță, cîtă violență, cîtă agresivitate intră în apărarea ei. N-am făcut moarte de om pentru nimic, cel puțin pînă în ziua de azi, dar pentru poezia lui Baltazar e probabil că aș fi făcut, ceea ce mi-ar fi dat dreptul să invoc în apărarea mea crezul de legitimă apărare. Într-adevăr, poezia aceasta era lumina prin care citeam pe atunci orice altă carte, era scutul pe care îl puneam înaintea propriei mele simțiri. A nu-l fi citit pe Baltazar era un delict pe care amicii mei îl plăteau prin ruperea relațiilor, sancțiune la dreptul vorbind insuficientă, căci decapitarea mi s-ar fi părut mai nimerită.

Nu voi ști niciodată să spun, nu voi izbuti probabil niciodată să-mi amintesc întocmai, cu ce emoție așteptam fiecare

poem publicat, ce febrilă sărbătoare era fiecare nou volum sosit în orașul meu. *Flaute de mătase,* carte primită cu răceală de multă lume, inclusiv criticul Lovinescu, a fost pentru mine o bucurie cu atît mai îndîrjită, cu cît era mai amenințată. Nu cunoșteam rezerve, nu voiam să-mi permit obiecții. Totul trebuia primit cu egală pasiune. Am avut o zi de mînie teribilă, zi de nesfîrșită deprimare, cînd a apărut în *Gîndirea* un articol pamflet semnat Ion Darie, împotriva poeziei lui Baltazar. Articolul acela rămîne și astăzi fără îndoială rău și injust. Pe atunci însă era o catastrofă. Am suferit ca de o gravă nedreptate personală.

Sînt în volumul lui Camil Baltazar, apărut zilele acestea (*Întoarcerea poetului la uneltele sale,* Ed. Cultura Națională), două versuri, ce rezumă sentimentul meu de atunci față de poezia lui :

Tu mă sui cu un cap mai departe de mine și mai aproape de moarte.

Într-adevăr, citirea acelor poeme nu era o simplă lectură, ci un fapt solemn, decisiv ca un amor sau ca o tragedie personală. Era o „apropiere de moarte".

Fiecare din noi a avut în adolescență o carte cu care a visat să trăiască veșnic. Poezia lui Baltazar a fost pentru mine această carte. Tot ce o înconjura — poetul, viața lui, cunoașterea lui — mi se părea a fi misterios și inaccesibil, ca dincolo de un hotar. Cînd mai tîrziu l-am cunoscut pe Camil Baltazar, cînd i-am primit prima scrisoare, cînd i-am vorbit prima oară —, am fost uluit ca în fața unui miracol împlinit.

Sper că și astăzi se mai află, pierduți prin orașele de provincie cîțiva băieți de liceu, capabili de asemenea excese puerile și ușor ridicule.

De ce vă povestesc toate acestea ? Vă cer iertare. Cred că n-am întrebuințat niciodată articolele mele de critică, pentru diverse confesiuni personale, care nici pe cititor nu-l interesează, nici pe mine nu mă ispitesc. Dar, scriind despre Baltazar, trebuie să vă explic în prealabil de ce mi-e greu să scriu despre el. Iată, în șase ani de critică, n-am publicat un rînd despre această operă, care n-a fost numai pe vremuri suprema și juvenila mea pasiune literară, dar care și astăzi,

cînd m-am dezvățat de toate entuziasmele, mi se pare a fi în poezia românească un capitol esențial. Dar m-a intimidat mereu gîndul că, iubind prea mult această poezie, aș putea-o trăda, și cunoscînd-o prea de aproape aș putea cuprinde prea puțin într-un articol de gazetă. Îi datorez poeziei lui Camil Baltazar și îmi datorez mie însumi, un studiu complect care să înconjoare întreaga sa operă de la *Vecernii* pînă la această *Întoarcere* de azi. Va trebui să vă invit la o nouă lectură a *Vecerniilor* și să reconstituim atmosfera și nivelul poeziei românești din acel ceas pentru a înțelege din nou, după zece ani de verificări, ce inexplicabilă apariție marca ivirea lui Baltazar în poezie, aducînd printr-un miracol ce scapă oricărei argumentări, o sensibilitate nouă, un vocabular nou, un material artistic și o spontaneitate de expresie, ce nășteau o dată cu el și urmau să fie încorporate poeziei românești moderne printr-o serie de influențe ce se observă și astăzi, în 1934, în scrisul celor mai recenți poeți. Există în poezia românească un „filon" Baltazar, după cum există un „filon" Blaga, unul Arghezi, unul Ion Barbu, filon ale cărei ramificații răsar în opere poetice din cele mai diverse. Acest lucru indică nu numai valoarea poeziei lui Baltazar, dar și autonomia ei, caracterul ei de fenomen originar.

Ar trebui de asemeni să urmărim etapele acestei opere, succesivele ei eforturi de evadare din anumite forme cîștigate, pentru născocirea altora, mereu noi și desigur mereu riscate. Aproape fiecare volum al lui Baltazar este o experiență în plus, dar mi-ar trebui pentru dezvoltarea acestei afirmații cel puțin zece pagini, în care să studiem raporturile dintre volumul *Biblice* și volumul anterior *Reculegeri în nemurirea ta* sau dintre aceste *Biblice* și *Cina cea de taină*, admirabilul ciclu tipărit în 1929.

Faptul de a le fi cunoscut pe toate și de a le fi iubit, îmi creează răspunderi, cărora acest articol nu are îndrăzneala să le țină piept. Mi-e cu neputință să scriu o simplă cronică despre *Întoarcerea poetului la uneltele sale*. În opera lui Camil Baltazar este abia un district, în timp ce această operă este o întreagă geografie. Ar fi o trădare, pe care aștept s-o facă oricine, dar pe care eu nu mi-o pot asuma.

Cele 24 de poeme pe care „Cultura Națională" ne face subtila bucurie de a ni le oferi într-un volum ridică — cel

puțin pentru mine — prea multe probleme de artă și de poezie, pentru a le gîtui într-o recenzie.

Dar deasemeni nu mi-aș fi iertat să nu spun acest cuvînt de întîmpinare despre o carte care trece, din prima zi, printre cele mai scumpe.

Reporter, 9 mai 1934.

ADRIAN MANIU: *CÎNTECE DE DRAGOSTE ȘI MOARTE*

Cîntecele d-lui Adrian Maniu sînt într-adevăr de dragoste și de moarte. Ele evoluează între doi poli, unul de lumină și unul de întuneric, unul de vis și altul de coșmar.

E o poezie de contraste. Culorile ei sînt cînd sumbre, cînd suave; imaginile ei sînt cînd tragice, cînd senine. Este o continuă trecere de la patetic la grațios — trecere fără trepte, trecere fără gradație, trecere ce acuză și mai mult contrastele:

Inserarea poleia cu jale pustietatea,
Toată priveliștea își trăgea sufletul în murdărie,
Numai tu, înger, pluteai fără atingere,
Deasupra păcătoaselor traiuri, lipsite de vis.

(p. 12)

Strofa aceasta mi se pare caracteristică. Poezia d-lui Maniu iubește asemenea asociații violente între „murdărie" și „înger". Viziunea sa merge într-un sens pînă la macabru, iar în alt sens pînă la lilial — ceea ce ne face să recunoaștem adesea, în această succesiune de lumini vii și umbre întunecate, amintirea încă prezentă a lui Baudelaire.

Accente baudelairiene sînt multe în volumul de față. Nu numai strofa mai sus citată, prin excelență baudelairiană, dar cîteva poeme luate în întregul lor, cum sînt îndeosebi *Furtună lor*, (p. 51), *Cules tîrziu* (p. 95) și *Planetă moartă* (p. 115).

Peisajul este sinistru, atmosfera este apăsătoare, culorile sînt de cărbune, sunetele sînt reci. E ceva de apocalips în aceste negre evocări.

Nori mocîrloşi au gîlgîit arzînd pucioasă,
Fulgere verzi spărgeau în ţăndări iadul norilor,
Peste cocoaşa lumii se tîra o scorpie cleioasă...
(p. 51).

Sau, în altă parte, cu o voce de blestem :

Ţurloaie cîrligoase, smucind aracii troznesc,
În timp ce spurcate păsări împuţite
Ţin gheare în scoaba umerilor găurite
Cît golul tigvelor scobesc.
(p. 95).

„Spurcatele păsări împuţite" sînt poate aceleaşi care zburau deasupra stîrvului din *Les Fleurs du mal*. Şi ele nu sînt ultimul ecou baudelairian al cîntecelor d-lui Maniu :

În cimitire desfundate, se ridicară cosciuge căscate,
Risipind schelete împodobite cu rînjet şi nestemate
(p. 117).

Mereu aceeaşi viziune a morţii, cinică şi fastuoasă, cum prea bine se vede din acest edificator sfîrşit de vers, care uneşte sîngele cu aurul : „rînjet şi nestemate".

Macabrul este numai un aspect al poeziei d-lui Adrian Maniu. Aspectul ei secund — sau, mai bine zis, simultan — este seninătatea, graţia, delicateţea. Acordurile de orgă, aspre şi profunde, alternează cu acordurile de violă. Poetul trece brusc de la tragic la serafic. Imaginile sinistre sînt urmate de imagini suave. În lirismul cel mai sumbru, intervine o uşoară undă de reverie, de linişte, de împăcare.

Văd şi-acum vorbele zburate
Ca un roi de fluturi
(În surîsuri curate
Le mai fluturi ?)

Nu pot transcrie decît aceste patru versuri din admirabila *Elegie* (p. 31—32), dar vă recomand în special lectura acestui poem, tocmai pentru a surprinde cum, într-o atmosferă sufletească gravă, se strecoară un început de zîmbet, un timid început de glumă.

Lira d-lui Maniu are o coardă de umor, care nu vibrează destul ca să-i acopere sunetele majore dominante, dar des-

tul pentru a se face totuşi auzită. E un glas subţire, care punctează cînd şi cînd poemul, cu o mică notă de ironie sentimentală :

Numai caişii au flori de hîrtie.

Sau puţin mai jos :

Se îngînă scîncet monoton
Zvonu stîlpilor cu ceşti de telefon
(p. 67).

Uneori aceste dispoziţii de badinerie lirică depăşesc stadiul modest, de simplu detaliu, şi se organizează într-un poem unitar, cum este acea fermecătoare *Scăldătoare* de la pagina 63, despre care nu găsesc nepios să spun că-mi evocă, prin mişcare, prin vioiciune, prin umor, un pastel de Vasile Alecsandri, evoluat.

Poet de esenţă baudelairiană, d. Adrian Maniu împarte cu d. Arghezi această ilustră ascendenţă poetică. Poate din această cauză recunosc în poezia sa anumite trăsături argheziene. Sînt identităţi nu numai de ritm, nu numai de sonoritate, dar uneori chiar de vocabular. Lectura „cîntecelor" sale îmi cheamă din trecut vechi amintiri. Îmi pare rău că nu am acum la îndemînă *Cuvintele potrivite,* căci aş vrea să-mi verific anumite ecouri.

Poate mă înşel cînd ascult în poemul *În seara asta* (p. 35) o cadenţă argheziană şi cînd în ritmul lui suitor, victorios, evoc o mişcare specifică poeticei sale. Dar nu mă mai înşel atunci cînd versul :

În toamna asta cu miros de ceară
(p. 19).

îmi amintesc versul care îi este frate bun :

Trupul tău svelt şi cu miros de ceară.

Alteori reminiscenţa este mai puţin precisă, dar vădit din aceeaşi familie :

Aici au fost odată cîntece de slavă !

mă trimite printr-o asociaţie, care nu mi se pare exagerată, la arghezianul :

O, cine-ar spune că aici
Au fost... etc.

Şi deasemeni, cînd d. Maniu spune, emoţionant de frumos de altfel :

O, suflete, înalţă din nou aripa frîntă,

acest vocativ deşteaptă din memorie un alt vocativ, niciodată uitat :

Ce poţi avea suflete-al meu...

Sînt amintiri, sînt ecouri, sînt acorduri, care de obicei rămîn risipite, fără a prinde corp şi fără a face o adevărată aluviune arghezianâ în poezia d-lui Maniu. O singură dată aceste reminiscenţe dau un poem categoric arghezian, de la primul la ultimul vers. Este poemul final *Încheiere,* pe care nu-l voi mai transcrie în întregime, mulţumindu-mă să reţin doar primele două strofe, care descind direct, prin stil şi ton, din *Cuvinte potrivite :*

Se stinge gîndul, putrezeşte mîna
Sîngele inimei îngraşă ţărîna.
Cine rămîne, vadă întreaga zădărnicie
Nici măcar suflet să nu fie.

De ce am cîntat, la ce am suferit,
Am păcătuit şi am iubit,
M-am trudit şi m-am zbuciumat,
Am înţeles, şi n-am aflat.
(p. 125).

Cu această excepţie se poate spune că poezia d-lui Maniu îşi păstrează totuşi autonomia în lirica românească şi că elementele străine, ce pot fi identificate în volumul său, nu-i alterează inspiraţia proprie.

Sînt numeroase cîntecele sale, care exprimă cu graţie şi fermitate o simţire capabilă de cele mai subţiri nuanţe. Patetic şi ironic, grav şi graţios, tragic şi senin, lirismul d-lui Maniu luminează un peisaj interior complex. De la o simplă schiţă degajată şi uşoară, el ştie să treacă la un mare poem de austeră şi intensă emoţie, cum este balada *Şah*

(p. 91—92), extraordinară prin suflul dramatic ce o străbate. Aici mijloacele de expresie ale poetului sînt în absoluta lui stăpînire.

Rampa, 15 noiembrie 1935

ION MINULESCU: *NU SÎNT CE PAR A FI*

În ciuda titlului său de carte, d. Ion Minulescu este totuşi ceea ce pare să fie şi ceea ce totdeauna a fost. Un poet amuzat de jocuri verbale, sedus de efecte sonore, victimă uşoară a ritmului cursiv şi a rimelor bogate, un poet care nu luptă prea mult cu versul, un poet volubil, fără severităţi de nici un fel, nici de gîndire, nici de expresie, încîntat de propria sa vervă, care se cheltuieşte abundent în monoloage, vocative, interjecţii, toate răspîndite într-o jerbă de artificii, ce a încetat demult să fie îndrăzneaţă, dar continuă şi azi a fi amuzantă.

Nu aş vrea să dau acestui cuvînt din urmă un înţeles pejorativ. D. Minulescu scrie versuri cu o mare facilitate. Le scrie pentru o rimă, pentru un cuvînt bizar, pentru o glumă fericită, pentru o „poantă". Lipsa de efort este vizibilă, lipsa de solemnitate de asemeni. Este un ton de „poezie de circumstanţă" un ton de improvizaţie, de neglijenţă, de „şuetă" dacă vreţi, ton pe care poetul e destul de sceptic pentru a nu încerca să-l ascundă. Oarecare bonomie, oarecare cordialitate intră în accentele sale lirice cele mai grave. La această impresie contribuie în mare măsură tehnica sa poetică atît de simplă prin procedee.

Melodia minulesciană — căci incontestabil există o astfel de melodie în lirica noastră — se obţine invariabil prin versul cînd lapidar, cînd abundent, prin repetarea cifrelor fatidice — trei, şapte —, prin neologismul strident, prin numele geografice evocatoare, prin apariţiile uşor romantice, uşor misterioase („Necunoscutul", „Necunoscuta", „Matelotul blestemat"), prin avalanşa de adjective, de exclamaţii, de întrebări, de răspunsuri.

Desigur nu e greu de văzut cît sînt de mecanice aceste procedee şi la ce comode jocuri de versificare pot fi ele întrebuinţate. Nu prin simplă întîmplare, d. Ion Minulescu este cel mai paradoxal poet al nostru. Secretele d-sale prozodice nici n-au nevoie să fie dezlegate — atît sînt de săritoare în ochi. Ele stau la îndemîna oricui vrea să pastişeze şi nici nu cer pentru aceasta prea mult exerciţiu.

Totuşi, oricît e de exterioară originalitatea d-lui Minulescu ea rămîne un fapt, de care trebuie să ţinem seama. D. Minulescu e un poet care şi-a inventat singur tipul său de poezie. Nu-l datorează nimănui. În literatura românească nu are premergători, iar în literatura străină nu are patroni spirituali. Modele directe, nu.

Vocabularul său, ritmurile sale, tipurile sale preferate de rimă, atmosfera generală a poeziei sale, toate îi sînt proprii. Nu întrebaţi prin ce mijloace. Nu măsuraţi valoarea acestor mijloace, adîncimea lor, complexitatea lor. Ele sînt contestabile şi ca semnificaţie emoţională şi ca putere de sugestie şi ca adevăr artistic. Dar aşa cum sînt, îi aparţin. Nu e puţin lucru.

În istoria noastră literară, poezia d-lui Minulescu marchează un capitol distinct, pe care nu-l împarte cu nici o altă operă. E un glas ce poate fi individualizat şi acest fapt, într-o literatură în care apariţiile singuratice sînt atît de rare, constituie un titlu remarcabil.

Uzat de timp, consumat de parodişti, depăşit de sensibilitatea evoluată a cititorului de poezie, decăzut din calitatea de revoluţionar în poezie, d. Ion Minulescu păstrează totuşi un loc inexpropriabil pe harta liricii româneşti.

A fost în poezia d-lui Minulescu — încă de la primele sale romanţe — o notă de umor. *Nu sînt ce par a fi* accentuează această notă şi o duce mai departe, o notă de umor pînă la burlesc, pînă la calambur, pînă la proprie parodie.

Dar volumul de faţă mai păstrează unele din temele „bizare" de demult (poezia plecării, poezia necunoscutului, corăbiile care se pierd, umbrele care trec, etc., etc.), aceste teme sînt din ce în ce mai rare şi în orice caz întrecute numeric de elementele parodice.

Lăsînd deoparte glumele strict gazetăreşti (de exemplu o strofă pentru Arcul de Triumf de la şosea — p. 12), să

recunoaştem că umorul d-lui Minulescu, fără prea complicate ecouri interioare, desigur, nu este lipsit de ingeniozitate :

Te vei putea-ncuia chiar fără voie
Intr-un poem postum de Edgar Poë —
Al cărui nume adevărat e Edgar Poe
Ca şi cum l-ai citi, numai pînă la „o".
(p. 43)

E un umor de conversaţie, curgător, uneori nu lipsit de fantezie şi aproape totdeauna spumos, viu.

Am pe alocuri impresia că d. Minulescu se distrează a se pastişa pe sine însuşi — ceea ce reuşeşte cu un haz cu care nici d. Al. O. Teodoreanu, nici d. G. Topîrceanu nu-l întrecuseră în parodiile lor.

Azi noapte, a plouat ca de-obicei,
Că Dumnezeu face ce vrea :
O noapte, plouă-n cinstea mea,
O noapte, plouă-n cinstea ei.

Azi noapte însă, a plouat
In cinstea celei care a plecat.

A plecat ;
Cine-a plecat ?
N-am plecat nici eu, nici ea —
A plecat altcineva...
(p. 29)

Mai puţin de acord sîntem cu umorul d-lui Ion Minulescu acolo unde cade definitiv şi fără nici un efort de a salva, în cronică rimată, ca orice revuist obişnuit să versifice.

De exemplu :

Mizil...
Buzău...
Şi Pullmanul nostru cu 80 pe oră
Işi bemoleză viteza sonoră
Şi-n gară, deodată, tăcut se opreşte !...
Dar Pullmanul — „Made in England"

Glumește : „Ce-o fi .. să fie !..."
Și vesel, pornește din nou —
Pornește cu aceeași viteză sonoră
Și cu același obraznic ecou :
„Cu 80 pe oră..."
„Cu 80 pe oră !..."
O biată cireadă de vaci și viței
Ne-ntîmpină-n gara de la Făurei,
Iar gara pustie din Lacul Sărat
Ne-anunță că „Lacul sărat"...
a secat.
(p. 70—71).

Voi opri aici citatele. De altfel d. Ion Minulescu este atît de egal cu sine însuși, încît orice citat este inutil pentru cine îi cunoaște dinainte opera.

Iar la această operă *Nu sînt ce par a fi* nu adaugă nici o nouă dimensiune.

Rampa, 6 iunie 1936

VIRGIL CARIANOPOL : *SCRISORI CĂTRE PLANTE*
GEORGE DUMITRESCU : *ZĂPEZI ȘI PURPURĂ*
ȘTEFAN ION GEORGE : *ARGO*

Încerc să păstrez în această rubrică o justă distribuție între roman, poezie și eseu — dar dacă pînă la urmă romanul învinge și ocupă pentru sine majoritatea cronicilor noastre este pentru că, numeric, el rămîne mai puternic decît celelalte genuri de carte. Totuși este timpul să restabilim puțin balanța prea mult aplecată spre roman și să facem un popas în poezie.

Sînt numeroase volumele recente de versuri, care ne solicită lectura. E adevărat că printre ele — cel puțin printre acelea pe care le am pe masa mea de lucru — nu văd nici un mesaj poetic excepțional. Ecouri lirice modeste, exerciții de versificare interesante, accente de sinceritate pierdute de cele mai multe ori în reminiscențe vizibile —, iată un scurt

bilanț, cam sumar, dar nu injust al ultimei producții poetice românești.

Să oprim pentru azi trei cărți de poezie și să sperăm că împăcînd versul cu proza — să punem la punct registrul nostru critic și să luăm cunoștință mai de aproape de tinerii poeți, care ne așteaptă.

Scrisorile către plante ale d-lui Virgil Carianopol se resimt cu deosebire de trei influențe : Esenin, Arghezi și Baltazar.

În ce-l privește pe Esenin, tînărul poet nu numai că nu face nici un efort de a ni-l ascunde, dar are și sinceritatea lăudabilă de a-l recunoaște drept maestru și îndreptar.

Unul din poemele volumului poartă drept titlu însuși numele lui Esenin. O mai loială indicație de izvoare nu se poate.

De la poetul rus, d. Carianopol ia tot ce este în volumul acesta accent de revoltă, atitudine nihilistă, melancolie de vagabond, frondă revoluționară :

Ce, dacă fur ?
Ce, dacă sînt laș ?
Ce, dacă sparg soarele ca pe-un ou
Să-i vărs gălbenușul pe oraș ?

Sau :

Frumoasă, frumoasă necunoscută,
Unde să-ți aduc viața mea abătută ?
Unde ești să-ți aduc toată capitala asta ție
Să-ți pun peste frunte juna pălărie.

Opresc numai aceste două strofe, dar cititorului nu-i va fi greu să recunoască în volum atîtea poeme, care sînt de la primul la ultimul vers, nimic altceva decît un ecou din Esenin. În deosebi, cititorul va remarca bucățile *Însemnări* (p. 35), *Rugăciune de fum* (p. 39) ; *Cîntec pentru azi* (p. 45) ; *Însemnări dintr-o toamnă* (p. 53) ; *Revolta din noiembrie* (p. 61) și *Esenin* (p. 77).

Toate păstrează acel accent dur, sumbru, încordat, acel glas de răzvrătire și de tristețe, pe care poezia lui Esenin nu l-a pierdut nici în traducerea românească, nici în versiunea, evident mai palidă, a emulilor săi — printre care d. Carianopol se înnumără ascultător.

Reminiscențele din Camil Baltazar, sînt mai puține, dar la fel de certe.

Cînd d. Carianopol cîntă toamna, sanatoriile, agonia ftizicilor, suavitatea împăcată a morții, cîntecul său aduce acorduri cunoscute din *Vecerniile* d-lui Baltazar și un cititor care n-ar mai avea proaspătă amintirea acelor — pentru mine neuitate — *Vecernii*, ar putea crede că d. Carianopol nu face altceva decît să transcrie :

Prietenă, prietenă de spital în voal
De ce te-au învăluit surorile
De ce, de azi dimineață pînă acum
Te-ai făcut fum ?

În sfîrșit, pentru a veni la capitolul Arghezi, să observăm că și elementele argheziene sînt mai reduse ca număr în volumul d-lui Carianopol, dar nu mai puțin categorice.

Vreți un ecou din *Duhovnicească* ? :

Ia uită-te, tremură vîntul
Ori îngenuche pămîntul ?
Mie mi se pare,
Că dă cineva din aripi în zare.

Parcă o mînă
S-a oprit în furtună,
Parcă prin singurătate
Trece cineva cu noaptea în spate...

Bunico, aud ?
Umblă cineva în peretele ud ?

Vreți un ecou din *Cărticica de seară* ?
Iată-l :

Soră, soră,
Ți-e sufletul greu
Sau te-ai înamorat de Dumnezeu ?

Vreți, în fine, o reminiscență din *Flori de Mucigai* ?

Femeia Constantina Maria
Este soră cu pribegia,

Își tîrăște în fiecare dimineață
Trupul cusut cu ață,
Scrie primele litere pe zăpadă
Și stă la poarta sanatoriului, în stradă.

Cu atîtea influențe — așa de puternic resimțite, așa de supus acceptate — d. Virgil Carianopol mai poate interesa pe un cititor de poezie ?

Cred că da. Cartea d-sale se face simpatică tocmai prin lipsa ei de artificii, prin loialitatea cu care acceptă influențele lirice, prin devoțiunea modestă pe care o pune în slujba lor.

Pe de altă parte, d. Carianopol nu e lipsit nici de sensibilitate, nici de gust. Elegiac, închinat mai mult spre o poezie de notație intimă, spre stările nesigure de melancolie, de renunțare, de înfrîngere, versul d-sale găsește uneori o simplicitate de expresie, care biruie orice amintire literară aservatoare. Nimeni nu trebuie să treacă neatent pe lîngă foarte frumosul poem *Sîmbăta de sus* (p. 31) și dacă n-ar fi fost decît acest singur poem — încă volumul d-lui Carianopol ar fi meritat o mențiune.

Tot un elegiac este și d. George Dumitrescu, autorul volumului *Zăpezi și purpură*. Izvoarele sale de inspirație însă sînt cu totul altele. D. Dumitrescu ne face surpriza de a ne oferi în 1936, o poezie de tip 1900—1906.

D-sa este un eminescian întîrziat. Poate ultimul, singurul eminescian din tînăra poezie românească. Nimic din experiențele poetice ale ultimelor trei decenii nu atinge lira acestui poet meditativ — nimic, nici sub raportul sensibilității, nici sub raportul vocabularului, nici sub cel al tehnicei prozodice.

Zăpezi și purpură este o carte dinainte de Arghezi, dinainte de Minulescu, dinainte de Bacovia, dinainte chiar de Pillat. Este o carte din generația Vlahuță.

Nu spun acest cuvînt la întîmplare. Cred într-adevăr că lirica meditativă a d-lui George Dumitrescu nu descinde direct din Eminescu, ci reprezintă un eminescianism de a doua, ba chiar de a treia zonă, un eminescianism trecut mai întîi prin Alexandru Vlahuță și Traian Demetrescu, în care trebuie să vedem pe adevărații săi maeștri.

Citiți pentru inspirația sa de tip-Vlahuță, poemul *Fantomele singurătății* (ce elocvent titlu !), în care totul datează

în chip înduioşător : tonul de elegie filozofică, simbolurile globale, marile cuvinte de mister, scrise cu majusculă şi în sfîrşit „ideea", „subiectul", „tema" — toate exagerat de didactice :

Cum stam cu fruntea răzimată-n palmă
Între ceasloave şi hrisoave prăfuite
Cu gîndul ros de mucegaiul oboselii, —
Mi-a ciocănit în uşă cineva.
Cu zgomot am dat uşa la o parte
Ca să-mi răsai în prag, lumină nouă...
Dar nu era...
Ci două moşîldeţe
Urîtul şi Dezgustul de viaţă
La fel de hîde, cu privirea moartă
Şi cu surîsul veşted pe figură,
Ţinîndu-se de mînă cu tristeţe,
Veniră după mine.

Citatul este destul de lung şi mi se pare în deajuns de semnificativ, pentru a mă dispensa de altele. El fixează lămurit familia spirituală a d-lui George Dumitrescu. Spiritul poeziei d-sale are pentru noi ceva anacronic şi tocmai prin aceasta se distinge într-o literatură tînără care înclină mai mult spre formule poetice încă incerte, decît spre cele demult depăşite.

Sentimentele d-lui Dumitrescu sînt respectabile, probitatea d-sale literară este de asemeni stimabilă — dar toate acestea sînt insuficiente pentru a-l apropia de simţirea lectorului de azi. Poate că dealtminteri nici nu ţine...

Voi fi şi mai scurt cu volumul *Argo* al d-lui Ştefan Ion George.

Nici d-sa nu este un poet cu identitate proprie (dacă se poate spune astfel). Pe legitimaţia d-sale literară se pot citi o sumă de semnalmente străine. Îşi dau întîlnire aici şi Cocteau şi André Breton şi Tristan Tzara. De la noi nu lipsesc reminiscenţe de la *Integral* şi *Unu*.

Nu ştiu dacă d. Ştefan Ion George a făcut parte din grupările noastre „moderniste" şi dacă a colaborat la revistele lor. Nu-mi amintesc să fi întîlnit semnătura d-sale în acele pagini.

În orice caz, poezia d-sale urmează acelaşi stil, aceeaşi manieră, acelaşi tip. E o poezie rebusistă, care caută cu dinadinsul obscuritatea — o obscuritate de clişeu, de procedeu. Să recunoaştem că pentru aceasta nu-i lipseşte oarecare vervă, oarecare spirit inventativ, oarecare umor.

Dar d. Ştefan Ion George ezită încă. Uneori, d-sa greşeşte în sensul clarităţii. Atunci se vede cît efort depune pentru a fi obscur.

Este o estetică pe care n-o împărtăşesc.

Aceasta însă nu mă va opri să văd în d. Ştefan Ion George un poet, victimă a unei formule, dar poet dincolo de această formulă, biruind-o, depăşind-o.

Cînd consimte a ceda în faţa emoţiei, cînd nu se bruschează pe sine însuşi din frondă, din gust de revoltă juvenilă şi din plăcerea de a-i epata pe burghezi, tînărul autor (îl bănuiesc într-adevăr foarte tînăr) reuşeşte să spună lucruri de reală vibraţie interioară.

Cît e de simplu, cît e de curat începutul — mai precis primele trei strofe — ale poemului *Cîntecul orbului!*

Nu este, de altfel, singurul lucru citabil din întreg volumul. Dimpotrivă, găsesc în acest *Argo* numeroase notaţii, numeroase detalii admirabile, pierdute însă, umbrite, atenuate de „atitudinea" poetului, de fronda lui, de maniera lui violent modernistă şi — îmi permit să spun — pueril modernistă.

Nu am însă nici o îndoială că, cu d. Ştefan Ion George, ne vom mai întîlni în cîmpul poeziei. Ciclul de elegii, care încheie volumul prezent, constituie o garanţie ce m-ar mira să fie dezminţită.

Rampa, 20 iunie 1936.

NOTĂ DESPRE POEZIA D-LUI ARGHEZI

„Eu veneam de sus, tu veneai de jos", spune un vers al d-lui Tudor Arghezi.

Versul acesta mi se pare că rezumă un aspect al poeziei sale. Este una din acele deschideri subite care ne introduc în intimitatea unei opere, o fereastră de unde peisajul interior

al poeziei se lărgeşte mult dincolo de cuprinsul imediat al unui vers.

Eu veneam de sus, tu veneai de jos.
Tu soseai din vieţi, eu veneam din morţi

Este aci, redusă la expresia cea mai simplu antitetică, oscilarea arghezianã între întuneric şi lumină, între moarte şi viaţă, între diavol şi înger, între sumbru şi serafic.

Ceea ce derutează şi astăzi încă pe anumiţi cititori care se apropie de opera d-lui Arghezi şi ceea ce constituie ultimele rezistenţe ale acestei opere — ultimele dar şi cele mai tenace — este poate violenţa contrastelor ei. Între „psalmi" şi „blesteme" legătura e greu de făcut, cel puţin la prima vedere. Lirismul lor pare la poli opuşi.

Poetul marilor poeme tragice şi poetul micilor cîntece de copii se împacă greu într-o singură formulă. De la delicateţa glumeaţă a „creioanelor", pînă la accentele de teroare din *Duhovnicească*, trecerea nu poate fi urmărită în linie dreaptă.

Undeva, pe harta sensibilităţii arghezieneste un punct de despărţire. Acolo se alege ziua şi noaptea, dar nu prin umbre ce scad progresiv şi nici prin lumini ce se ridică treptat, ci printr-o bruscă rupere de drumuri.

Există un Arghezi intim, dar există şi unul retoric. Există un Arghezi miniatural, dar există un altul ciclopic.

Vocea care cîntă pentru a adormi pe Mitura :

Doamne, fă-i bordei în soare,
Într-un colţ de ţară veche,
Nu mai 'nalt decît o floare
Şi îngust cît o ureche :

nu este vocea cumplită ce sfîrşeşte *Psalmul de taină :*

Ridică-ţi din pămînt urechea
în ora nopţii cînd te chem,
Ca să auzi, o ! neuitată,
neiertătorul meu blestem.

Accentul de umor arghezian contrazice prin uşoara lui graţie laturea pe care aş numi-o „damnată" în poezia arghezianã. Colori violente, dure, fulgerătoare, stau alături de nuanţe ce merg pînă la transparenţă.

Dacă sînt în poezia d-lui Arghezi mari furtuni, sînt în ea și refugii calme. Tragicului îi răspunde mereu, parcă din alte zone ale sufletului, un ecou de badinerie și de joc.

Imprecații lirice, încruntări severe, retorisme patetice — tot ce este impetuos în lirica argheziană, tot ce este dramatic își găsește replica într-o poezie de miniaturi, de pastel, de cîntec de leagăn. Este odihna sentimentelor de pe culme. Este regiunea de „jos" a poeziei sale.

Pînă cunoști în întregul ei opera d-lui Arghezi, dubla d-sale calitate de pamfletar și de poet pare paradoxală. Ce legi de echilibru psihologic, ce legi de compensare intimă fac dintr-un mare liric un mare polemist ? Prin ce secret joc al creației, versul său e destinat „cînd să-mbie, cînd să-njure" ?

Întrebarea se pune nu numai pentru poetul nostru, dar pentru orice mare liric. Ea îl privește și pe Eminescu, a cărui înclinare spre satiră cred că n-a mirat îndeajuns pe criticii săi. De la înălțimea *Luceafărului*, prin ce schimbare de regiune lirică versul poate coborî pînă la „bulgăroii cu ceafa groasă" ? Ce straniu drum duce poezia de la melancoliile ei siderale la invectivă ?

Întrebarea devine cu atît mai turburătoare, cu cît se verifică mai des. Victor Hugo n-a fost numai cel mai mare poet liric al Franței din veacul trecut, dar și cel mai furtunos pamfletar al ei. Paul-Louis Courrier e un sceptic blînd, față de acest Victor Hugo, a cărui voce de leu rănit a străbătut secolul și l-a cutremurat așa de rău, încît și astăzi mai sînt ziduri care tremură de ecourile sale încă nestinse.

Literatura ridică puține chestiuni mai dificile și mai ciudate, decît această chestiune a raporturilor dintre lirică și pamflet.

Să nu fie una și cealaltă decît fețele opuse ale aceluiași fenomen, expresia dublă a aceleiași sensibilități, „polul pozitiv" și „polul negativ" al aceleiași tensiuni spirituale ? Să nu fie decît regiunea de „sus" și regiunea de „jos" ale aceluiași act creator ?

Nu aș vrea să reiau aici, în această notă, dedicată doar cîtorva reflexii răzlețe, grupate în jurul unui vers ce-mi servește de pretext, nu aș vrea — zic — să reiau aci în-

trebarea asupra aptitudinii sau inaptitudinii d-lui Arghezi pentru roman. Întrebarea e delicată și mi se pare că e singura la care marele poet devine susceptibil.

Dar dacă d. T. Arghezi nu este în „romanele" sale un creator epic — și hotărît aceasta nu este — e poate tocmai pentru că d-sa nu reține din spectacolul vieții decît aspectele ei extreme : cele de sus și cele de jos. Nu cunoaște situații medii și nici momente sufletești medii. Sensibilitatea sa de scriitor trece ușor de la serafic la abject [1]. Într-un sens sau altul, d-sa șarjează totdeauna — și cînd nu o face spre lauda îngerilor, o face spre bucuria Satanei, și într-un caz și în celălalt, cu o forță verbală care este, cînd solemnă, cînd incisivă, după cum adoră sau detestă.

Condiția romancierului adevărat este poate mediocră, în comparație cu libertățile extreme ale unui spirit liric. Cît trebuie să disprețuiască un poet — și cu bună dreptate din punctul său de vedere — exercițiile de observație, notația exactă, examenul minuțios. Toate aceste trepte de cunoaștere, el le suprimă printr-un cuvînt de foc, care merge, poate, și el, spre înțelegerea lucrurilor, dar pe alte drumuri.

Romanul este o literatură de șes — pentru a întrebuința o vorbă, care am impresia că i-ar fi plăcut lui Albert Thibaudet. Poezia și pamfletul, dimpotrivă, sînt genuri de altitudini și depresiuni alternate.

„Eu veneam de sus, tu veneai de jos". De aci vin toate personajele romanelor d-lui Arghezi : de sus sau de jos. Sînt ori figuri de anumită lumină angelică (în *Ochii Maicii Domnului* mai cu seamă), ori — în *Cimitirul Buna-Vestire* — măști grotești, surprinse și fixate într-o grimasă vitriolată.

S-ar zice că romancierul Arghezi nu poate vedea decît în aureolă sau în tenebre.

De fapt însă lumina adevărată a romanului este lumina de zi, simplă, egală și sigură. Pe aceasta, d. T. Arghezi nu o cunoaște sau refuză a o cunoaște.

...Dar m-am îndepărtat prea mult de punctul nostru de plecare. Îngăduiți-mi să mă întorc la versul de la care am pornit. Abuzînd puțin de termenii lui, l-am putea considera

---

[1] A și expus-o undeva, și, dacă nu mă înșel, în chiar acești termeni.

drept una din cheile literaturii d-lui T. Arghezi. Este o întreagă artă poetică de descifrat în acest vers.

Dar el mai este revelator și pentru lirica erotică argheziană, pentru drama iubirii din *Cuvinte potrivite*.

„Eu veneam de sus, tu veneai de jos" — este un vers care ridică între poet și femeie punți de netrecut, distanțe spirituale ce nu vor fi niciodată străbătute, o singurătate orgolioasă pe care iubirea nu va putea să o suprime. Acest „eu veneam de sus" este un strigăt de orgoliu, chiar dacă e un strigăt de suferință. E încă o dată o dramă de Luceafăr. E sentimentul major, viril, mîndru că în iubire sînt anumite trepte de coborît. E sentimentul de renunțare și de cădere pe care o conștiință de mascul o păstrează ca pe o rană în iubire — chiar cînd această iubire i se pare a fi însăși rațiunea lui de a trăi. Nici o femeie, nici o pasiune nu va trece peste acest sumbru și mîndru cuvînt : Eu veneam de sus !

Sînt în poezia d-lui Arghezi cîteva momente care exprimă mai puțin lapidar, și poate cu mai puțină forță — ba chiar cu o notă de umor melancolic —, același sentiment de orgoliu :

Te cînt și acum din depărtare
Necunoscut, ascuns și tutelar...

Întreg poemul *(Din drum)* este scris cu această depărtare, ce nu poate ceda femeii decît un zîmbet, dar nimic din secretele sale mari :

...Fără să vreau, fragilă cititoare
A stihurilor mele bărbătești
Să știu, trecînd prin timp călare
Nici cine sunt, nici cine ești.

Tot ce e regal într-o psihologie de mascul, tot ce-l evocă pe stăpîn — un stăpîn care nu-și uită amintirile „de sus" — este în anumite momente ale poeziei argheziene exprimat cu o mîndrie, care abia consimte să coboare pînă la ironie.

Dar cînd acest sentiment de regalitate bărbătească nu vrea să surîdă, cînd dimpotrivă vrea să pedepsească, el merge pînă la jignire :

Femeie scumpă și ispită moale
Povară-acum, cînd, vie, te-am pierdut,
De ce te zămislii atunci din lut
Și nu ți lăsai pămîntul pentru oale ?

Nu știu de unde păstrează poetul sentimentul acesta aspru față de femeie, certitudinea că între el și ea sînt lumi despărțitoare. Ar fi exagerat să spunem că din Biblie ? Mi se pare într-adevăr elementar că femeia reprezintă forțele obscure ale vieții, forțele confuze, somnoroase, vegetale, forțele de pămînt.

Tu veneai de jos !

De jos, adică din acest lut, care așteaptă să fie „zămislit", care așteaptă să fie străbătut :

...De chinul dulce dat de Dumnezeu
Care a trecut prin mine și te umple.

Simbolul este prea citeț în poemul *Jignire*. El este în altă parte mai puțin direct, dar drama rămîne aceeași — drama bărbatului care, față de femeie, își păstrează nedezlegate întrebările și singurătatea. Iubirea pentru el va fi mereu o călcare de soartă, o abatere de la marile drumuri.

Aplec eternitatea spre tine și rămîn.

Numai așa, cu „eternitatea plecată", numai cu această cădere, cu acest destin trădat, va afla iubirea și va găsi femeia.

Ceea ce nu înseamnă că va pierde vreodată conștiința chemării sale, rămasă pentru totdeauna fără răspuns.

Dar spune-mi la crepuscul, încet, sînt fericit ?

Iată o întrebare ce plutește dureroasă peste poezia de dragoste a d-lui Arghezi. Ea spune încă o dată drama fără sfîrșit a destinelor opuse, ireconciliabile, și totuși unul în căutarea celuilalt pînă dincolo de viață.

„Eu veneam de sus, tu veneai de jos".

Revista Fundațiilor, octombrie 1936.

NOTĂ DESPRE UN POET ȘI — PUȚIN — DESPRE POEZIE ÎN GENERE [1]

Am scris cîndva că e foarte ușor astăzi a avea talent în poezie. Înțelegeam, prin această afirmație, în aparență paradoxală, că există un întreg arsenal de instrumente poetice,

[1] Cicerone Theodorescu : *Cleștar*, Fund. pt. lit. și artă.

care circulă cu atîta uşurinţă, încît oricine şi le poate însuşi. Sînt anumite forme de expresie, anumite tipare de versificaţie, anumite tipuri de imagine, jocuri de ritm şi efecte de rimă, care dau poeziei tinere din ultimii ani o înfăţişare surprinzător de egală, în ciuda cutezanţelor ei de stil. De altfel, trebuie să remarcăm că aceste cutezanţe nu sînt tocmai cutezanţe. Prin uz şi abuz, orice originalitate de expresie devine cuminte. Nimeni nu se mai sperie astăzi, sper, de formele sintactice „bizare", pe care le cultivă tinerii poeţi, cu sentimentul de a făptui mari vitejii literare.

Era un timp cînd asemenea exerciţii şi solfegii de expresie abstractă provocau stupoarea cititorului cumpătat şi uneori admiraţia de principiu a criticului imprudent.

Astăzi limbajul poetic a rezolvat o sumă de mici probleme de vocabular, de sintaxă şi de prozodie, iar soluţia lor stă la îndemîna oricărui scriitor de versuri.

În sensul acesta spuneam că e uşor să ai talent. O literatură care a trăit experienţa Arghezi, experienţa Ion Barbu, experienţa Blaga, Maniu, Bacovia şi Baltazar, şi care a sfîrşit prin a-şi încorpora elementele lor de sensibilitate şi de expresie, dispune de un material pe care poeţii de zona a doua îl pot folosi cu uşurinţă. Sînt, cu un termen juridic, „jurisprudenţele" poeziei româneşti de astăzi — şi aproape că nu este debutant care să nu le invoace în sprijinul cîntecului său începător.

Nu ştiu dacă nu fac o indiscreţie, referindu-mă la manuscrisele pe care recent le-am cercetat în comitetul de premiere al tinerilor scriitori, dar acest examen critic a fost unul din cele mai instructive cu putinţă. Am citit acolo nu mai puţin de 106 volume de versuri în manuscris, ceea ce îmi permite să am o privire de ansamblu asupra tinerei poezii, surprinsă chiar la izvoarele ei. Ei bine, ceea ce e de mirare în această bogată recoltă lirică, este calitatea ei medie interesantă. Se desprinde de acolo o anumită abilitate de a versifica, pe care majoritatea concurenţilor o posedă, versurile lor dovedind influenţe poetice asimilate şi un nivel stilistic în genere ridicat. Ciudăţeniile sintactice argheziene — care pe vremuri aveau o aşa de personală savoare, concizia eliptică a versului, care la d. Ion Barbu părea derutată pînă la paradă, abundă acum în scrisul tinerilor poeţi, care le găsesc „în aer", cum se spune despre ideile şi despre vorbele

de mare circulație. Toate acestea au devenit desigur astăzi locuri comune, dar locuri comune care nu și-au pierdut încă nici tot misterul, nici tot prestigiul.

Printr-un proces de infiltrație, ele au devenit elemente constitutive ale limbajului poetic. Tînărul scriitor de versuri ajunge la ele fără obstacol, fără efort personal, fără căutare. De aceea îi este așa de ușor să aibă talent.

Nu neg că această judecată are ceva de paradox. Ca orice paradox, ea poate fi răsturnată. S-ar putea anume spune că astăzi, mai mult ca oricînd, e foarte greu să ai talent — și aceasta tocmai pentru motivele de mai sus.

Într-adevăr, dacă experiențele poetice anterioare (Arghezi, Barbu etc.) exercită o atît de mare presiune asupra sensibilității lirice și asupra limbajului poetic de astăzi, condiția de manifestare a unui nou talent nu este mai aspră ? Pentru a-și zări drumul său personal, pentru a discerne vocația sa distinctă, el va trebui nu numai să se caute pe sine, dar mai ales să reziste chemărilor străine. Pe cît e de ușor să accepți influențe, pe care momentul literar le impune, în mod firesc, pe atît de greu este să refuzi aceste influențe și să le domini. Trebuie într-adevăr un act de proprie severitate literară, pentru ca să nu urmezi o pantă deseori foarte ademenitoare. Prin atîtea strălucite tipare, prin așa de glorioase formule gata făcute, ce greu este să străbată un glas care să-și spună propriile lui secrete ! Și ce greu este prin urmare, în asemenea condiții, să ai talent...

D. Cicerone Theodorescu nu este desigur un poet care să se fi sustras din primul moment și cu ușurință de la influențele lirice inevitabile ale timpului în care a început să scrie. În orice caz, volumul său *Cleștar* nu este o carte fără rădăcini livrești. El reprezintă de altfel o etapă pe care scriitorul a depășit-o — căci ni se dau aici poeme de-a-lungul unui deceniu, fără a ni se da, în același timp, poemele recente, care să reprezinte etapa actuală a evoluției sale literare.

Condițiile materiale ale poeziei sînt din nefericire de așa natură la noi, încît un poet — chiar cînd poartă un nume atît de prețuit ca al acestui subtil literat — nu poate să-și țină tipăriturile în pas cu mersul scrisului său.

Sînt în *Cleştar* poeme pe care le cunosc din 1927 sau 1928 şi nu se poate să nu regret că, abia după zece ani de la prima lor apariţie, sîntem puşi în situaţia de a judeca în cadrul întregitor al unui volum — încît e de văzut în ce măsură judecata noastră îl priveşte pe d. Cicerone Theodorescu de astăzi.

Că sînt vizibile influenţe în *Cleştar*, nu e de mirare. Ceea ce interesează este cum sub aceste influenţe pulsează o vocaţie de poet şi cum ea izbuteşte să se elibereze din cleştele amintirilor literare spre a se realiza pe sine, cu o putere mai mare decît a lor. Este totdeauna ceva dramatic în căutarea de sine a unui scriitor.

Unul din ciclurile volumului de faţă se numeşte „Sunete întîlnite". Expresia are desigur alt înţeles pentru d. Cicerone Theodorescu. Dacă ne-ar lăsa însă să o răstălmăcim puţin, am spune că într-adevăr am identificat în *Cleştar* cîteva „sunete întîlnite". Unde anume le-am întîlnit? În Arghezi, în Camil Petrescu, puţin în Barbu şi mai puţin în Camil Baltazar.

Argheziene sînt multe din ritmurile d-lui Cicerone Theodorescu, şi de asemeni unele expresii, unele tipice construcţii de sintaxă, precum şi următoarea strofă de accent familiar, amintindu-ne precis un moment din *Cuvinte potrivite :*

Am şi-o dragoste-ntre-aceste :
Dumneata...
Svîrle-mi, rogu-te, o veste
Porumbiel a flutura
Peste rîuri, văi şi creste
Rogu-te, nu mă uita.
(p. 48).

Din d. Camil Petrescu un singur poem, dar în întregime sub influenţa sa, de la titlu la temă, şi de la temă la expresie : poemul *Punct transcendental*, scris desigur cu amintirea vie a ciclului „Transcendentalia".

Întrucît priveşte influenţa poeziei d-lui Barbu ea nu poate fi aşa de precis localizată. N-aş putea indica decît versuri izolate, care mi-l amintesc, dar influenţa sa e mai mult implicată în maniera ermetică a poemelor, în stilul lor uneori eliptic.

Cît despre d. Camil Baltazar, o singură strofă atestă că undeva, în camera obscură unde s-a developat poezia de început a d-lui Cicerone Theodorescu, a fost şi d-sa prezent cu o amintire : este prima strofă din *Moartea Olguţei* (p. 43), patru versuri ce evocă foarte de aproape un punct din „Vecernii". De altfel, însuşi acest din urmă poem arată din ce timp de adolescenţă literară fac parte unele din paginile volumului, căci desigur d. Cicerone Theodorescu n-ar mai scrie o elegie pentru Olguţa Deleanu, eroina din *Medelenii* d-lui Ionel Teodoreanu.

E inutil acest poem căci el fixează data adevărată a cărţii, epoca în care a fost scrisă — şi astfel explică şi legitimează diversele reminiscenţe, pe care le-am observat, poate cu o prea severă atenţie de registrator.

Nu este singurul lucru care „datează" în cartea d-lui Cicerone Theodorescu. Sînt în ea unele preocupări prozodice, unele virtuozităţi de rimă, care astăzi, cu siguranţă, nu-l mai pot interesa în acelaşi grad. Se vede bine că ele au o valoare de exerciţiu : este o pregătire de arme, o verificare de posibilităţi.

Era un timp în care jocul rimei avea în poezia noastră modernă un interes aproape autonom. Cele mai pitoreşti îndrăzneli de versificare în această ordine s-au încercat. Cît ne încînta (şi ne încîntă şi acum !) ingeniozitatea rimelor d-lui Perpessicius, deşi ştiam bine că farmecul real al poeziei sale era de ordin mult superior acestui joc :

Dintr-o sută ale lui
De-i erau de marcă
O să-i dea schilodului
Mai ales că-i clar că :
Două mîini valide...

Rima „marcă — clar că" ne surprinde prin bruscheţe, prin neaşteptată sonoritate, prin scurtă rupere de frază.

Asemenea exerciţii ingenioase de rimă, d. Cicerone Theodorescu ne oferă numeroase, unele din ele dovedind în d-sa un virtuos al versului :

În cartea-nchisă, astăzi acolo unde semn e

. . . . . .

S-a rătăcit rănită încoace... Greu pesemne

(p. 27)

De suferința ce-nflorea, gălbuie

. . . . . .

Vînt înserat se-apropie, a lui e

(p. 119)

Locului saltă, albă, inima

. . . . . .

Nespornic joc de curbe linii m-a prins...

(p. 139)

De unde se vede îndemînare, stăpînire a versului — dar și o trăsătură de umor, căci sînt convins, un poet de calitatea d-lui Theodorescu nu se lasă antrenat într-un astfel de joc verbal, fără a înțelege că în ultimă esență el rămîne exterior poeziei.

Dacă insist asupra acestei observații, este pentru a indica încă o dată vîrsta adevărată a cărții.

Deși în genere expresia d-lui Cicerone Theodorescu este închisă, abstractă, ermetică, d-sa nu este totuși un poet „făcut". Poezia sa nu este o construcție rece, voluntară, punct al unui travaliu intelectual, din care emoția este absentă. Dimpotrivă, autorul acestui „cleștar" este un emotiv, un poet sensibil și — dacă ne-ar ierta că o spunem — un sentimental. Dovadă însăși acea elegie scrisă la *Moartea Olguței*, puțin naivă ca intenție, dar așa de discret melancolică, așa de suav tristă :

Ascult cartea — pasăre galbenă la subțioară —
Cîntecul ei înnăbușit, prietenul meu,
Vin prin vînt și prin zăpadă murdară
Întîmplarea asta gîndind-o mereu.

De cîteva ori cititorul va surprinde, în acest poet de stil dificil, edificatoare accente de simplicitate și de emoție directă. Este acolo un sentimental, care nu mai suportă a fi mereu reprimat :

Nu am prieten nici un om,
Te-ascunzi, prietenia ta o caut ;
Din crengile înaltului tău pom
Ajută-mă să tai un flaut.

(p. 10)

sau :

Să-ţi cadă aurie pe umăru-n mătasă
Laşi umbreluţa tristă — o aripioară ruptă
Şi-n mine e o larmă de aripi şi o luptă ;
Treci, leneş, pe la poartă, ca să te văd frumoasă.
(p. 27)

Ultimul vers este graţios ca un sfîrşit de madrigal.

Dar nu trebuie să vă lăsaţi înşelaţi de citatele mele. Ele prezintă un aspect secundar al poeziei d-lui Cicerone Theodorescu, aspect pe care îl cred însă semnificativ. Eu văd în autorul *Cleştarului* un poet înclinat în chip firesc spre cîntec, spre baladă şi spre elegie, dar care îşi interzice, din scrupul artistic, aceste drumuri şi îşi impune o expresie mai aspră, mai reflectată, mai lipsită de abandon.

Cleştar este de aceea o lectură poetică al cărei prim acces e dificil. Cartea nu se predă de la întîia lectură. Sînt pagini — cele mai multe — care trebuie descifrate, pagini care cer „mîini dibace", cum spune poetul într-un poem, ce mi se pare a fi fost scris *pro domo*. *Didactice* se numeşte acest poem şi el închide în şase versuri o mică artă poetică :

Nu sparge tu cutia vinovată
Ne-nţelegîndu-i sunetele. Din
Vioara, de o parte, care trece.

Ea, melodia cea adevărată,
Vibrare de adînc şi de suspin
Răspunde numai mîinilor dibace.

Astfel prevenit, criticul se teme — din modestie — a spune că „melodia cea adevărată" a acestui volum, i-a răspuns.

„Melodia cea adevărată". Fără îndoială, d. Cicerone Theodorescu spre această melodie merge. Dincolo de ezitările primelor solfegii lirice, dincolo de influenţele pe care le transpune de altfel cu o reală graţie personală, dincolo în sfîrşit de exerciţiile sale ingenioase de tehnică prozodică, dincolo de acestea toate şi la capătul lor, d-sa realizează cîteva admirabile poeme, în care dă măsura resurselor sale cu totul proprii, resurse de emoţie profundă şi de expresie concisă

fără a fi obscură, limpede fără a fi explicativă. Totul are în aceste poeme un echilibru, o adîncime, o puritate de material poetic și o substanță emoțională densă, care arată, prin contrast, ce dificil trebuie să fi fost drumul interior al acestei poezii, pînă ce s-a liberat de exercițiile ei preliminare. Întreg ciclul „Mesaj" ar trebui citat pentru admirabila lui unitate de nivel artistic. În corpul volumului, acest ciclu se desparte net de celelalte patru (*Uvertură, Adolescență, Sunete întîlnite, Cleștar*). Nu vreau să spun că nu se găsesc momente de egală calitate și în acestea : dar nu sînt decît momente, adică lucruri fragmentar izbutite, în timp ce poemele „Mesajului" ne impun prin valoarea lor unitară.

Cu cea mai avară selectare a textelor, m-aș simți obligat să transcriu în întregime cel puțin trei poeme : *Veghe* (p. 77), *Grădini* (p. 91) și *Reamintită* (p. 95). Dar cum pe de o parte această notă nu-și poate permite să devină ea însăși un fel de plachetă de versuri, iar cum pe de altă parte aș socoti-o cu totul incompletă, dacă nu ar înfățișa cititorului cel puțin un aspect al ciclului „Mesaj" — voi opri ultima strofă din *Reamintită* și-mi voi acorda bucuria de a vă comunica apoi întreg poemul *Veghe* :

Dar ne-ntîlnim și-acolo : Ca umbrele pe geam
Te răspîndești pe mine cum pe pămînt e noapte
Prezența ta, de-ar pune sigiliul unei fapte
În mîngîierea asta, de-a-pururea s-o am.

Versul al treilea mi se pare de o extraordinară putere plastică. Nu ezit să spun că e unul din cele mai frumoase, din cîte ne-a dat tînăra poezie românească.

Și, în sfîrșit, iată făgăduita *Veghe :*

Odaia se cuprinde la mijloc, albă, toată
Acolo unde-ncepe și-ndată s-a sfîrșit.
Puterea ce vroise la dus nu vrea să poată
Și-ntoarcerea o clipă a cursului oprit.

Neslobodă în moarte, tu rîul în îngheț,
Foșnirile din funduri ce pînă sus pătrund
Zadarnice auzul le simte, fără preț
E cursul mai departe, al rîului, la fund.

În alb, pereții patru, ies — stafii — din pămînt
Stînd umăr lîngă umăr cu spatele la noi.

A ta singurătate închis, aș vrea s-o cînt —
Și să mă duci în cîntec, ca mărilor un sloi.

Numai o îndelungată intimitate cu arta versului, o minuțioasă cunoaștere a secretelor ei, și o severă alegere a materialului poetic, poate duce la scrierea unui poem de puritatea acestuia. Cît privește suflul dramatic interior al acestei poezii, el vine mai de departe și e mai greu de explicat. Un poet adevărat nu se explică niciodată.

Revista Fundațiilor, martie 1937

ION PILLAT: *CAIETUL VERDE*

Personalitatea literară a d-lui Ion Pillat este de multă vreme definită. Cărțile pe care continuă să le publice cu o stimabilă pasiune pentru poezie, nu fac altceva decît să mărească în chip material o operă ce rămîne mereu identică cu sine. Elementele poeziei sale, inspirația sa lirică, vocabularul, atmosfera, temele favorite, nimic nu se modifică în activitatea literară a d-lui Pillat. În ciuda anilor ce trec, în ciuda volumelor ce se înmulțesc, d-sa rămîne egal cu ceea ce a fost din primul ceas al intrării sale sub poarta poeziei.

Versurile sale sînt fără dată. Scrise în 1917, în 1927 sau în 1937, ele au o calitate perfectă de ton, de simțire și de expresie.

Ce mari distanțe a parcurs de la debut pînă astăzi poezia unui Adrian Maniu! Ce abrupte schimbări în lirica unui Tudor Arghezi! Cîte etape în opera lui Lucian Blaga!

Cariera literară a d-lui Pillat nu are etape. Ea este desfășurarea omogenă a unui spirit, care nu a trăit drama de a se căuta. Nici o răscruce, nici o despărțire de drumuri, nici un moment de cumpănă nu turbură operele sale complete. Un fel de conformism liric face marea lor unitate.

Caietul verde nu ne va învăța prin urmare nimic nou despre autorul său. Nu numai pentru că o bună parte din poemele publicate aici le cunoaștem dinainte — ci mai ales

pentru că ceea ce ne este cunoscut, e spiritul lor. Locul d-lui Pillat în lirica românească este foarte precis configurat. D-sa este un poet de sensibilitate sămănătoristă, crescut la şcoala poeziei franceze. E poetul satului, al peisajului natal, al amintirilor din copilărie, al melancoliei patriarhale. E un poet descriptiv, care îşi găseşte în pastel genul predestinat. Într-o istorie a poeziei româneşti s-ar vedea că d-sa se află pe linia Vasile Alecsandri. Mă grăbesc să spun că această filiaţiune nu are nimic ironic în intenţia mea şi nimic pejorativ în sine. Alecsandri reprezintă un mod de simţire, nu un stil. Se înţelege că de la pastelul lui Alecsandri, pînă la pastelul d-lui Ion Pillat sînt trepte de artă care au fost urcate. Nu mai puţin, ele fac parte — dincolo de timp — din aceeaşi familie lirică.

Cît priveşte intimitatea d-lui Pillat cu poezia franceză — şi, ca să fiu precis, cu un anumit district al acestei poezii —, ea se observă nu numai din numeroasele traduceri, pe care ni le-a dat (uneori magistral realizate), dar mai ales din propria sa operă, în care se pot distinge atîtea ecouri ce vin de departe.

D. Pillat e un artist al versului. Nu am aşteptat experienţa cam arbitrară a „poemelor într-un vers", pentru ca să ştim acest lucru. Eleganţa formală a poeziei sale, simplicitatea ei, înclinarea spre miniatural, graţia detaliilor — iată atîtea virtuţi artistice pe care poezia franceză i le-a trecut d-lui Pillat, grefîndu-le printr-un aliaj nu lipsit de farmec — pe o sensibilitate de poet tradiţionalist.

De aceea poate ne vine aşa de greu să primim profesia de credinţă „scită" pe care d-sa o face într-una din bucăţile caietului prezent :

Aud prin vreme scîrţîit de care,
Galop adînc vuind spre răsărit
Şi inima îmi bate tot mai tare
Chemîndu-mă cu sîngele meu scit.
(*Scitul*, p. 46).

A fost din primul moment una din cochetăriile grupării „Gîndirea" aceea de a pune în sensibilitatea românească accentul pe elementele nelatine (ceea ce pe vremuri s-a numit „revolta fondului nostru nelatin" — formulă dusă astăzi mai departe din literatură în politică). Bănuiesc că numai

din disciplină de grup, d. Pillat își descoperă un „sînge de scit" — cînd totul în poezia sa îl leagă de gloriosul cîștigător al concursului de la Montpellier, care a cîntat cu atîta inimă „latina gintă".

Dar să nu abuzăm de strofa de ordin programatic, pe care am citat-o mai sus. Ea nu va schimba întru nimic imaginea de totdeauna a poeziei d-lui Pillat — poezie de ușoară tristețe, de regrete mici, de nostalgii potolite. Acesta e lotul d-sale liric și în marginile lui, izbutește adesea să ne dea grațioase momente de emoție.

E un destin modest de poet, pe care nu-l va despica nici un mare fulger, nu-l va străbate nici un mare strigăt, și care se va realiza pe sine în mici poeme frumoase, cînd izbutesc să fie cu totul simple și nemanierate, cum este de exemplu următorul :

Cînd am intrat tîrziu în casă, totul
Păstrase clipa ultimei vederi,
Pe canapea rochița rămăsese
Sculptînd molatec trupul său de eri.

Deschisă cartea. Nici o mînă nouă
Nu întorsese pagina de atunci ;
Pe ornicul oprit aceeași oră,
Prin storul tras aceleași raze lungi.

Pe masă încă stăruiau alături
Tacîm de-argint și cupă de cleștar,
Doar perele păreau acum de piatră
Doar strugurii stăteau de chihlimbar.

De porțelan albastru pudriera
Tot mai ningea parfumul tău pe scrin,
Am tresărit că n-a uitat mănușa,
Nici brațul gol, nici degetul tău fin.

Tu singură lipseai. Ascunsă unde ?
Cînd totul după ani e neclintit
Ori poate colo-n umbrele oglinzii
Obrazul tău, plăpînd, mi-a zîmbit.

Am citat în întregime acest poem (*Odaia ei*, p. 35), pentru că el mi se pare caracteristic. Grațios, de o plutitoare

melancolie, el arată în d. Pillat un poet intimist, un poet al banalului, al vieții de fiecare zi. Limitele unei asemenea sensibilități lirice nu sînt desigur prea largi și poate că un anumit grad de mediocritate este implicat.

Aceasta poate fi și lauda și rezerva noastră.

Nu am intenția să cercetez *Caietul verde* piesă cu piesă. Toate temele familiare d-lui Pillat se găsesc în acest volum. Nimic nu lipsește.

Desigur, rolul precumpănitor revine pastelului. Fie că evocă imagini dintr-o Heladă clasică (într-un gust puțin didactic, ce ne amintește Helada de manual versificat a d-lui N. Davidescu) : fie că laudă peisajul rural, pe care de atîtea ori l-a cîntat, sau pe cel marin al Balcicului, mai recent descoperit — poemul său are o structură de pastel. Tonul e descriptiv pînă la prozaism :

Rămîne muntele pustiu și singur,
Făgetul e de aur, numai brazi
Stau pururi verzi pe cerul mai albastru

În codru ghionoaia bate toaca
Grăbit, și toaca schitului răspunde.
(p. 101)

Înregistrarea e directă, fără emoție, puțin prea cenușie, prea fidelă. Notația e lipsită de acea forță plastică, presupusă în pastel.

Nu lipsește — se înțelege — din *Caietul verde,* nici tema copilăriei, așa de scumpă d-lui Pillat și în genere așa de scumpă scriitorului tradiționalist :

Să scînteie zăpada aprinsă stea cu stea
Și zurgălăii de sănii să sune cum suna
În țara mea pe vremuri copilăria mea.
(p. 70)

Nu lipsește nici mica glumă satirică la adresa orașului și a deșertăciunilor lui, precum nici — prin contrast — lauda solemnă a cîmpiei și a satului.

A înoptat : orașul și-aprinde cafeneaua
Aici la cîmp sting lampa să se
apropie steaua.
(p. 96)

Vedeți, totul se regăsește în acest ultim caiet, care reia vechile teme, vechile motive, și le mai cîntă o dată, așa cum le-a cîntat de atîtea ori, cu aceeași cuminte și așezată simțire de sămănătorist, trecut prin Francis Jammes. Totul se regăsește, pînă și amintirea — pe alocuri foarte precisă, foarte ușor de identificat — a bătrînului Jammes, notorie pasiune literară a d-lui Ion Pillat.

Cine cunoaște *Le deuil des primevères* va regăsi în cele patru elegii ale poetului român, atmosfera de neuitat a elegiilor celui francez. Cu mai multă atenție, va tresări citind din d. Pillat :

Și mă gîndesc departe, la tine, la copii,
La moartea tuturora ce vine cînd nu știi,
La viața care curge cu murmure de apă.
(p. 97)

va tresări, căci aceste trei versuri îi vor aduce aminte, prin accent, prin ritm, prin expresie, de neuitatul sfîrșit al primei elegii de Francis Jammes, în miraculoasa traducere a lui Perpessicius :

Eu mă gîndesc la tine, la golul pur al bolții
la apa nesfîrșită, la focurile nopții
la roua ce, pe viță, lucind își doarme somnul,
eu mă gîndesc la tine, la mine și la Domnul.

Dar ecouri regăsite, teme repetate, accente care revin — nu ne vor împiedica să privim totuși *Caietul verde*, drept un popas de poezie în orarul nostru încărcat de lecturi.

Reporter, 14 martie 1937.

EMIL BOTTA : *ÎNTUNECATUL APRIL*

În promoția lirică a ultimilor ani d. Emil Botta este, fără îndoială, apariția cea mai interesantă. Acordîndu-i unul din premiile sale anuale de poezie, Fundația pentru literatură și artă nu a făcut numai o bună alegere ; a făcut cea mai bună alegere, de cînd aceste premii există. Nu-mi plac

asemena superlative, dar îl rog pe cititorul meu să creadă că am cîntărit bine cuvîntul și că nu l-am scris, înainte de a fi cercetat nume cu nume, pe toți camarazii din anul acesta sau din anii trecuți, cu care d. Emil Botta împarte același început de consacrare.

Sînt în această mică bibliotecă de poeți premiați cîteva experiențe lirice cu totul remarcabile [...], dar nici una nu ne-a dat așa de direct, așa de puternic, sentimentul de a ne afla în fața unei mari vocații poetice.

Întunecatul April nu este o promisiune. Este un moment de poezie împlinit.

D. Emil Botta nu este un scriitor de versuri, în căutarea propriei sale expresii. Este un poet.

Un poet ? Adică un mic univers pe care îl primești cu toate „erorile" lui, o mică lume autonomă, care prin faptul că există, își justifică pînă și defectele, dîndu-le drept de viață.

Autorul acestui *Întunecat April* poartă un incontestabil mesaj de poezie. Glasul său e distinct, cuvintele sale au o putere proprie. Imaginea sa e un secret ce nu se deschide cu alte chei, decît cu acelea pe care poetul însuși ni le dă sau ni le refuză. Amintirile literare, reminiscențele, ecourile de lectură (Laforgue, Cocteau, puțin Baudelaire, puțin Poe...) sînt literalmente covîrșite de accentul propriu al cîntecului. O mare emoție, o sinceritate ce sparge influențele livrești, o dramă interioară trăită intens, pînă la flacăre, pînă la cenușă, un sentiment de singurătate care nu vine din cărți, salvează poezia d-lui Botta de toate primejdiile „literaturii".

Într-o vreme în care tînăra noastră poezie se pierde în jocuri de stil, în virtuozitate, în exerciții de abstracție formală, iată un poet care de la întîiul său cîntec trece nepăsător peste aceste inutile jocuri și aduce mărturia unei inimi tragice, care rămîne izvorul de totdeauna al poeziei.

Prea multe scheme, prea multe tipare moarte, prea multe formule reci sînt în poezia noastră actuală, pentru ca apariția d-lui Emil Botta, care este un adevărat liric, o rară și puternică sensibilitate lirică, să nu merite a fi salutată ca un fapt excepțional. Titlul cărții sale exprimă din prag dublul accent al acestei poezii. Un „întunecat april" este un anotimp în același timp de tinerețe și de doliu, de ingenuitate și disperare.

Cel ce cîntă în aceste poezii e un lunatec, un visător, un deznădăjduit. Lumea sa interioară este cînd fabuloasă, cînd simplă. O melancolie de Hamlet trece prin aceste versuri, cu nu ştiu ce lene sumbră, cu nu ştiu ce surîs descurajat :

Ce departe eşti întunecata mea iubită
prin pereţii odăii te văd ca prin sită
şi te-aud chemîndu-mă ca din altă planetă
şi-mi scrii poezii pe obrazul de cretă.
(*Remember*, p. 6)

Acest „obraz de cretă" îmi aduce aminte de figurile de var din tablourile lui Marie Laurencin, figuri palide pînă la transfigurări de fum, desprinse dintr-o lume fantastică, nesigură.

De dincolo vin şi umbrele rătăcitoare ale acestui „întunecat april", enigmatice, puţin decorative, cu ceva somptuos în lenea lor, cu ceva magnific şi frivol în plictiseala lor princiară.

E o lume de artificii, de mistere, o lume de „paradis artificial", în care, desigur, nu e greu să recunoşti o amintire din Baudelaire sau din Poe :

Dă-mi pălăria, bastonul, masca, dă-mi şi mănuşile,
e cam tîrziu şi, de-am să plec, cerniţi oglinzile, închideţi uşile
M-aşteaptă afară, sub ploaia rară, un echipaj
noaptea se umflă, clopoţeii-şi scuturã şi uite cum flutură
argintiul penaj.
(*Ceai*, p. 7)

Sau :

Gîrbovit eram de măririle codrului
pomul abuliei îmi şoptea numele :
Emil, fumătorule, sălbatec, tăcut,
spune adio tărîmului acesta.

Copacule semeni cu Nimeni şi Nicăieri,
copac funest al incertitudinii mele.
(*Lecţia de opium*, p. 28)

abulia nu este singura zînă sumbră a poetului

Astăzi nu vă acord audienţă
desperare, dezamăgire.
(p. 15)

Nu sta la fereastră cu ochii țintă, neurastenie
(p. 65)
Pictează-ți pe obraji marea letargie,
un surîs ca o melancolie.
(p. 82)
Teoriile mele fiți mai blajine
cu arlechinul speriat de moarte.
(p. 84)

Disperare, dezamăgire, terori, neurastenie — poetul le cheamă cu familiaritate, dar și cu puțină grandilocvență. Sînt personajele triste și somptuoase ale acestui vis, care se desfășoară într-o lumină tulbure suboceanică, într-o lume înecată, defunctă, rechemată parcă la o altă viață.

E o poezie de miezul nopții, cu fantome, cu mistere, cu simboluri obscure, cu invocații tainice, poezie larg romantică, în care tonurile sumbre domină și în care accentele, retorica (interpelări, vocative, exclamații...) au pe alocuri o neașteptată bruscheță.

Totuși, alături de acest spirit grav al poeziei d-lui Botta, cititorul va distinge o altă coardă surprinzătoare prin contrast. Anumite accente sceptice, frivole, ironice, o anumită înclinare spre badinerie, ba chiar spre farsă, unele subtile schimbări de ton, care ne duc de la tragic la grotesc.

E ceva provocator în această atitudine a poetului, făcută din indiferență și bătaie de joc, din lene și sarcasm. Este reversul acestei poezii „damnate", care are de altfel foarte limpede conștiința blestemelor sale :

...deșertul acestui caiet
în care a călugărit un descreerat poet.

Poamă rea — cum recunoaște singur în admirabilul poem final *Post ludum,* pe care regret că nu-l pot transcrie aici și care se cere a fi citit cu voce scăzută la un ceas de veghe — poetul spune nenumărate lucruri scandaloase cu acea bravură, cu acea insolență, care le-a stat totdeauna așa de bine „descreeraților poeți", fie că se chemau Arthur Rimbaud, fie că se chemau Serghei Esenin.

O asemenea poezie, care trece de la dramă la grimasă, de la sincer accent patetic la „tiflă", nu e posibilă fără anumite stridențe, fără anumite bizarerii *voite* sau *spontane.*

Aceste stridențe (de vocabular, de atitudine, de ton), aceste ciudățenii se găsesc și în cartea d-lui Emil Botta. La primă lectură, ele pot constitui o piedică și pot înșela asupra caracterului realmente grav al inspirației sale. Îi doresc însă cititorului să nu se lase derutat de aceste detalii și să învingă obstacolele, pentru a împărți cu noi bucuria de a fi aflat un nou poet.

Reporter, 11 iulie 1937

NOTĂ LA O CARTE DE UMOR [1]

Literatura de umor are un destin ciudat : pe de o parte o mare ușurință de a pătrunde în public, iar pe de altă parte o grozavă dificultate de a cîștiga stima intelectuală a aceluiași public. Cititorul se lasă sedus, dar cu rezerva subînțeleasă că nu ia cu totul în serios acest joc. Admirația lui este totdeauna revocabilă în funcție de punct de vedere. O acordă cu ușurință, cînd e vorba să se distreze, dar o retrage cu severitate, atunci cînd în judecata lui intervin criteriile grave. Cît despre „criterii grave", ultimul cititor, ultimul spectator le are pe ale lui.

Acest refuz de a lua în serios îl măgulește pe cititor. El îi dă posibilitatea să rîdă cu condescendență, cu un sentiment ascuns de hatîr făcut gustului facil. Sînt oarecum satisfacții ilicite de lectură, pe care și le permite, cum și-ar permite o escapadă, din care însă știe bine că nu va ieși compromis, pentru că și-a luat din timp toate măsurile de respectabilitate.

Această atitudine concesivă față de literatura de umor au avut s-o suporte, cel puțin la începuturile lor, chiar și cei mai mari dintre scriitorii cu vocație pentru comic. Succesul lor a fost rapid, dar a avut totdeauna o nuanță pejorativă. În genere, publicul nu are stimă pentru ceea ce îl face să rîdă.

---

[1] Al. O. Teodoreanu : *Caiet*. Versuri, Fundația pentru literatură și artă...

Caragiale nici astăzi nu a fost definitiv iertat pentru vina de a fi un satiric. Din cînd în cînd, se mai găseşte cineva care să declare, sub semnătură, că *O noapte furtunoasă* e un lucru neserios.

Sub cele mai severe raţiuni critice invocate împotriva lui Caragiale, nu e dificil să descoperi, în ultimă analiză, acelaşi refuz, sau poate aceeaşi incapacitate, de a recunoaşte un mare geniu comic.

Discernămîntul în această ordine este de altfel foarte greu. Materialul literaturii de umor pare a fi prin el însuşi inferior.

Sentimentele mari au, dimpotrivă, de partea lor, un prestigiu iniţial, iar o literatură de sentimente mari impune prin acest simplu fapt. Melodrama a învins totdeauna prin lipsa ei de frivolitate, prin „noblețea" ei.

Publicul face o naivă confuzie între o operă de artă şi materialul ei. El atribuie o superioritate de principiu subiectelor grave şi desconsideră, tot din principiu, subiectele frivole. Între un tablou care reprezintă, de exemplu, „iubirea de mamă" şi altul care nu reprezintă decît două mere şi o sticlă cu apă, el îl va alege fără ezitare pe cel dintîi, chiar dacă ar fi isprava unui zugrav ordinar şi chiar dacă cel de al doilea ar fi o natură moartă de Cézanne. Şi ar fi foarte greu să i se explice că două mere pictate de Cézanne cuprind mai multă sensibilitate, poezie şi adîncime, decît orice mare tablou alegoric. Nimic nu e mai persistent în artă decît prejudecata subiectului.

Această prejudecată o plăteşte literatura de umor cu discreditul ei. Cum materialul cu care lucrează umoriştii este de obicei derizoriu şi poate frivol, publicul îşi imaginează că frivolitatea este de esenţa comicului şi confundă uşurinţa aparentă a subiectului cu superficialitatea artistului.

E adevărat că şi umoriştii au vina lor. S-au complăcut uneori în faima de neseriozitate care li s-a creat. Din gust de frondă, din extravaganţă reală (dar aceasta mai rar), puţin din cabotinaj, puţin din nepăsare, ei au confirmat o reputaţie făcută şi întreţinută cu paradoxe, cu vorbe de spirit, cu gesturi originale, cu mici impertinenţe provocatoare. „A epata pe burghezi" a rămas inocenta lor copilărie. Tipul umoristului s-a realizat pe deplin în acest sens, în figura

— plină de farmec de altminteri — a lui Alphonse Allais, pe care îl regăsim, cu variante personale, pretutindeni în micul regat al umorului. Nici Bernard Shaw nu se sustrage acestor moravuri. Interviurile sale — acele scurte și scandaloase interviuri care fac circuitul globului în 24 de ore — sînt tipice atitudini de umorist. Ele mențin și confirmă, în conștiința publică, impresia de joc amuzant și neserios, pe care literatura de umor a făcut-o totdeauna cititorului comun.

Cînd se întîmplă însă ca un umorist să ne permită a pătrunde în camera obscură a operei sale, aflăm acolo cu stupoare procese sufletești mult mai complexe, mai ascunse, mai grave, decît scrisul său obișnuit ne-ar fi lăsat să bănuim. Am fi cunoscut vreodată lirismul, disperarea, inima rănită a lui Jules Renard, dacă nu am fi citit miraculosul său jurnal ?

D. Al. O. Teodoreanu, care ne oferă pretextul acestor meditații, este un umorist ce și-a acceptat denumirea. Nu numai că nu s-a ostenit să contrazică reputația de autor vesel, pe care i-a făcut-o publicul cititor, dar a încurajat-o.

A încurajat-o cu sutele de catrene pe care le-a răspîndit în lume, cum s-a nimerit, la un colț de masă, pe o foaie de album, pe o carte de vizită, pe o listă de bucate, — versuri neglijente, inspirate și incisive, scrise și pe urmă uitate cu aceeași ușurință.

A mai încurajat această reputație prin sinceritatea — tradițională în lumea umoriștilor — cu care a cîntat vinul și plăcerile lui.

A încurajat-o, în sfîrșit, prin tonul de familiaritate pe care l-a păstrat totdeauna față de cititor, autorizîndu-l pe acesta să se considere mai puțin cititor și mai mult conviv, ton familiar pe care îl exprimă cu atîta degajare semnătura preferată a poetului, acel răsfățat și bine cunoscut „Păstorel".

Tot ce este „copil teribil" în personalitatea și opera d-lui Al. O. Teodoreanu a fost pus în evidență, în dauna resurselor sale mai puțin comunicative, mai puțin alegre.

De ce a primit d. Teodoreanu această soartă literară, care e adevărat că nici nu-l trădează cu totul, dar e tot atît de adevărat că nici nu-l reprezintă în întregime ? De ce dintre

toate drumurile ce se ofereau sensibilității și talentului său, l-a ales numai pe acesta ?

Frondă ? Nepăsare ? Discreție ? Astăzi încă, în fruntea noului său volum, declară într-o „spovedanie" ce ține loc de prefață, un lucru, pe care ne e greu să-l credem :

Dar cînd va fi să las această lume
În care m-am ținut de chef și glume...

Ne e greu să-l credem, întîi pentru că e spus cu prea multă ostentație, și pe urmă pentru că sînt în restul volumului o sumă de indicii, care-l dezmint.

D. Teodoreanu simplifică prea mult arta sa poetică, atunci cînd o reduce la „chef și glumă". Nici un alt volum al său, mai mult decît prezentul *Caiet,* nu ne-a lăsat să întrezărim tot ce a trebuit să îndepărteze acest scriitor din dispozițiile sale naturale, pentru a ajunge la umor.

Caietul de față are ceva de jurnal intim, prin faptul că ne destăinuiește momente sufletești și literare din diverse epoci, prin care a trecut poetul și pe care le-a depășit.

Sînt aici consemnate mai multe vîrste poetice, de la adolescență la maturitate, și acest lung itinerar ne învață încă o dată că umorul nu este de multe ori decît un lirism reprimat.

Fără a ne indica anul în care au fost scrise, poemele d-lui Teodoreanu aparțin în mod distinct unor timpuri diferite. Ele ne arată un elegiac, un meditativ, un simbolist, pe care timpul nu i-a lăsat să continue și care — deși dispăruți ca expresie literară — trebuie să se mai afle și astăzi undeva în ceea ce am numit „camera obscură" a operei acestui scriitor. Lirismul lor s-a resorbit în verva lui Păstorel. E un lirism care se simte într-un accent, într-un cuvînt, într-o suspensie de ritm și pe care nici ironia, nici bravada nu-l pot acoperi definitiv.

Ciclul *Cîntecele Toamnei* și unele poeme din *Foi îngălbenite* sînt foarte departe de autorul *Măscăriciului Vălătuc.* Nu numai ca inspirație, dar și ca vocabular, ca prozodie și ca tehnică, ele aparțin unui scriitor ce nu trebuie să dea inevitabil un umorist.

Ce curios sună un vers baudelairian ca acesta :

Sînt ostenit de lene, de somn, de contemplare.

Ce curios sună el în opera unui poet, care mai tîrziu avea să scrie epigrame, cronici rimate şi cîntece de beţie !

Şi cît e de surprinzător — fie şi cu titlul de compunere de tinereţe — un poem elegiac în versuri albe *(Ca totdeauna)*, în care citeşti nu numai suspinele naive ale vîrstei, dar şi procedeele prozodice ale timpului ! E ceva din D. Iacobescu în melancolia desuetă a acestui poem, republicat astăzi.

De altfel nu e singura apropiere ciudată pe care lectura acestor foi într-adevăr îngălbenite ne dă prilejul să o facem. Puţin mai departe (*Nemurirea*, p. 38), ni s-a părut că întîlnim umbra lui Vlahuţă, în tonul sentenţios, în atitudinea meditativă, în gravitatea exterioară a versului, în metafizica greoaie a întrebărilor mari. Ce este şi mai demn de luat în seamă, e că nici o intenţie de parodie nu turbură aceste coarde.

Antecedentele unui umorist sînt în stare să-l facă pe cititor mai atent în semnificaţia umorului. Facilitatea de spirit nu vine totdeauna de la Dumnezeu. Uneori ea se cîştigă în urma unui foarte serios travaliu artistic — şi poate că numai atunci este adevărată.

Nu trebuie însă să exagerăm, căutînd în ultimul volum al d-lui Al. O. Teodoreanu, mai cu seamă elementele ce nu-i aparţin lui Păstorel. Am greşi dacă am pune accentul pe aceea ce poetul a încetat să fie, a refuzat să devină şi nu a vrut să rămînă. Dacă-şi publică astăzi vechi poeme de tinereţe, desigur o face fără părere de rău, mai mult cu duioşia lucrurilor definitiv trecute, decît cu amărăciunea celor pierdute.

Nu avem dreptul să-l înscriem pe acest scriitor în istoria literară, la capitolul regretelor. Şi nici nu avem dreptul să-i cerem altceva decît ce, cu atîta strălucire, ne-a dat.

Poezia d-lui Al. O. Teodoreanu — poezia sa de boemă, de madrigal, de beţie, de frondă, de frivolitate, poezie din care şi volumul ultim ne oferă atîtea fericite piese — continuă un drum străvechi al lirismului. Pe aceste coarde a cîntat şi Verlaine uneori, şi Rimbaud — pentru odihnă, pentru uitare.

În literatura noastră de azi, e bine că glasul d-lui Al. O. Teodoreanu poate fi auzit. La alt pol de sensibilitate, în timp ce poezia noastră, mai ales cea tînără, se pierde într-un

limbaj mereu mai abstract, poate că o voce care îi redă poeziei sensul ei de cîntec, cu tot ce este generos în acest cuvînt, o servește mai mult decît cea mai severă experiență de sintaxă poetică.

Revista fundațiilor, martie 1938

PROZĂ

EMIL GÎRLEANU

Sînt amintiri de care nu te apropii decît cu o neliniștită și mare teamă de a nu strica bucurii vechi, de a nu găsi tristeți — altădată încercate — străine de tine. Amintirea lui Emil Gîrleanu nu este dintre acestea. Peste sufletul lui stins în pragul războiului au trecut anii, fără să-i șteargă în aducerea noastră aminte trăsăturile modestei lui melancolii.

Pe mormîntul lui Gîrleanu o cruce mică de lemn sărac îi poartă literele numelui său —, modestă și simplă între cruci enorme și mausoleuri somptuoase. Trecătorului, căruia numele acesta îi amintește nelămurit o poveste cu flori dintr-o carte de școală primară, i se strînge inima. Este singura mustrare, pe care de dincolo de vii, o trimite blînd acest suflet chinuit de poet. Emil Gîrleanu un uitat? Dacă socotiți după acest biet mormînt, pe care nici un ministru nu s-a gîndit să ridice o piatră cuviincioasă, da. Însă dacă deslușiți în strîngerea de inimă a trecătorului această umilă tristețe, pe care o porți neștiută lucrurilor mici și oamenilor dragi, atunci vă dați seama de ce comemorarea lui nu face altceva decît să dea glas unei afecții adevărate.

În economia culturală a sămănătorismului Emil Gîrleanu reprezintă o linie dreaptă de muncă. Mișcarea, ce dezlănțuise cea mai pasionată și mai violentă discuție, polemica cea mai dîrză din cîte scurta noastră viață culturală modernă cunoaște, n-a izbutit să-l îndepărteze pe omul acesta bun de la calmul lui. Înțelegea superioritatea muncii tăcute și convinse asupra cuvîntului violent și a gestului brusc. Temîndu-se să nu fie cîștigat de larma cafenelei și patima stearpă a polemicii, a rămas în tîrgul lui de provincie să facă acest lucru neînchipuit de greu și neprețuit de frumos: o revistă. Gîn-

diți-vă ce înseamnă pentru un oraș mic, depărtat de viața agitată și vie a teatrelor și concertelor, o foaie săptămînală deasupra căreia inteligența și rîvna potolită a unui poet veghează. Nu, desigur, Gîrleanu nu poate fi socotit printre „luptătorii" sămănătorismului, desigur n-a înțeles niciodată acest curent cultural, de care era apropiat, în înfățișarea lui politică, dar înțelesul muncii lui depășește orice străduință. Pentru că este reconfortant devotamentul omului acestuia, rămas între tîrgoveți și prieteni modești, să întemeieze o tipăritură, să însuflețească energia intelectualilor rătăciți, să-i intereseze de altceva decît socotelile mărunte ale meseriilor lor și să țină deșteaptă în mijlocul lor dragostea pentru carte și cuvînt scris. În clipa cînd un istoric cultural va încheia definitiv capitolul sămănătorismului, munca lui Emil Gîrleanu va trebui prețuită în ciuda modestiei și a liniștii lui.

Să recunoaștem însă că nu prin aceste calități ce îl îndrituiesc la o pagină mică de istorie culturală, rămîne Gîrleanu încă în amintirea noastră. Curentul care l-a cuprins și pe el e de atîta vreme sfîrșit, urmele lui atîta șterse, încît un nume, legat numai de soarta ideologiei sale, e sortit uitării de totdeauna. Dar Emil Gîrleanu a știut să aducă în buchetul de flori uniforme, decretat de estetica sămănătorismului, două-trei tulpini subțiri de floare albă, pe care atunci era singur să le dăruiască. Pentru grația lor amănunțită, pentru umila lor frumusețe, din proza lui Gîrleanu, această carte ce se cheamă trist *Din lumea celor care nu cuvîntă* rămîne proaspătă încă și bună.

De obicei comemorările readucîndu-ne în atenție lucruri altă dată iubite prilejuiesc dezamăgiri. Vă amintiți cîte discuții au ținut să dovedească — acum vreo doi ani — bătrînețea poeziei lui Cerna, păcatele ei astăzi evidente, lipsa de originalitate și expresia ei depărtată de artă? Revizuirile în literatură sînt deobicei violente. Uiți un timp anumit o carte și — tîrziu —, după ce o răsfoiești, descoperi deodată că ce ai iubit în ea ținea mai mult de dispoziția ta sufletească, decît de calitățile ei, mai mult de emoția momentului, decît de arta paginii. De aceea cărțile îmbătrînesc mai repede decît oamenii.

Cu Gîrleanu, credeam, se poate întîmpla același lucru. Aproape toți maeștrii sămănătorismului sînt astăzi în cea mai mare și — pe vremuri — mai admirată parte a lor,

ilizibili. Lucrul nu este chiar greu de înțeles. Sînt scriitori care și-au îngăduit — ce zic ? — și-au impus în scrisul lor o atitudine de etică națională și revoltă socială. Inspirație care trece cu momentul ei și lasă fără conținut sufletesc pagina. Dacă totuși între cuvinte o emoție adevărată s-a închis, precum un gînd între lamele subțiri ale peniței, tîrziu, oricît de tîrziu se va găsi cineva să o afle și să o trăiască încă o dată. În proza lui Gîrleanu, care de altfel singur n-a uitat atunci simpla chemare a cuvîntului, minunea s-a întîmplat. *Din lumea celor care nu cuvîntă* se poate ceti fără concesii și fără dezamăgiri. Se poate mai frumos elogiu astăzi ? Nu e o carte bună ; e mai mult și mai puțin decît atît : e o carte frumoasă. Și nu știu cîte din cărțile ceasului ei ar putea primi acest adjectiv, spus cu deplină sinceritate.

Lira modestă a lui Emil Gîrleanu nu avea coarde puternice, răscolind patimi, cuprinzînd strigăte și mărind rezonanța unei dureri sau a unei mari bucurii. Avea doar sunete mici, de expresivitate simplă, de mare amănuntime sufletească, lăsîndu-se cucerită de detaliu și trecînd peste sentimente puternice, fără să le prindă glasul ! Era acest om la el „acasă" între gîze și ierburi, între copaci și liniști, atent la viața tehnică a furnicii, mirat în fața unei tulpini înalte, calm și blînd în seri moldovene, în peisajul țării acesteia cu rotunjimi de colină și de inimă. Gîrleanu a fost pentru proza românească a ceasului său ceea ce în poezie a fost St. O Iosif. Poveștile bune ale lui au un corespondent fericit în lirica de atunci : cîntecele de leagăn.

Comparațiile falsifică mai totdeauna o judecată, pentru că niciodată nu se pot stabili între două lucruri raporturi precis determinate. Totuși nu vă urmărește ca un cuvînt, care ți-ar fi drag, dar te codești să-l spui, numele lui Francis Jammes, ori de cîte ori vi se întîmplă să deschideți paginile simple ale lui Emil Gîrleanu ? Spunem lucrul acesta cu o atît de vagă înclinare încît orice obiecție ar fi nedreaptă. Dar miniatural, emoționant și bun, el este totuși pentru noi amintirea celuilalt.

Moartea lui Emil Gîrleanu a fost tăcută. Un deznodămînt scurt al unei vieți de tristețe egală. Se pare că viețile tuturor oamenilor noștri dragi, care au murit înaintea războiului, s-au stins tremurate în apropierea unui cataclism, ce nu încăpea între pereții subțiri ai inimilor lor. Numai

Caragiale s-a prăbuşit robust şi puternic, admirabil în imensa lui putere de viaţă, răpus fără înţeles. Ceilalţi — Iosif, Anghel, Chendi, Gîrleanu — şi-au culcat fiecare capul pe o inimă tristă şi au aşteptat îngerul morţii. Anii ce aveau să vină erau prea aspri pentru ei.

Universul literar, 8 iulie 1928

UN SINGURATEC

Nevoile vieţii mele de student n-au trecut prin sala de curs a profesorului Ovid Densusianu. Din liceu, numele înscris pe coperţile cîtorva manuale asociase vagi bănuieli de erudiţie, bătrîneţe, suficienţă şi pensie. Nici o calitate oficială nu-l denunţase. În „marile chestii" ale zilei nici un cronicar nu-l anchetase. Lipsea din ciclurile conferinţelor curente. Polemică nu angajase cu nimeni. Politică nu făcea. Cînd — rar — se întîmpla să-l văd intrînd în vreo sală de teatru, nimeni în jurul meu, nici un camarad nu sublinia faptul cu această tresărire bruscă, pe care obşinuit o mai are studentul-şcolar, surprins de prezenţa profesorului într-un loc străin de relaţiile lor severe şi didactice : „Uite-l !". Nu. Exclamaţia asta nu-i întîmpina niciodată arătarea. Profesorul cobora încet şi tăcut scările Facultăţii şi în jurul lui nici o şoaptă reţinută, nici o pălărie scoasă. Nu-l cunoşteau băieţii.

Cine să fie domnul acesta cu servietă, modest şi aproape bătrîn, urcînd şi coborînd treptele noastre la ore fixe, în zile anumite ? Poate un provinicial ratat, întîrziat încă în ştie Dumnezeu ce ultime examene de doctorate inutile, căruia nu mai izbuteşte să-i dea de rost. Poate.

Presupunerile puteau fi multe. În nici un caz nimeni n-ar fi făcut-o pe cea adevărată : un savant. În înţelesul — nealterat de prea deasă şi nepotrivită întrebuinţare — al cuvîntului : un om care ştie.

Şi cu atît mai greu ar fi lămurit cineva, sub înfăţişarea de renunţare şi indiferenţă a trecătorului acestuia, trecutul

unui muncitor pasionat și divers, patima lui încă nestinsă pentru carte, amintirea unei tinereți multiple de om activ și a unei hărnicii animate.

A scris inspirat. Într-o țară unde scrisul, cînd nu e industrie, e divertisment și într-un moment, care, cînd nu era însuflețit de jocurile unui mare temperament, era sterp, domnul Ovid Densusianu are darul de a-și fi trăit munca și paginile. În acest sens că în vîrful condeiului său a vibrat un entuziasm și un spirit luat din inima tinereții sale vii și că *a participat* întreg la întreaga sa activitate, niciodată străin de ea, niciodată deosebindu-și insul său propriu între bibliotecă și între viață. Cel puțin zece ani de cultură românească au avut privilegiul de a încerca imediat și direct munca omului acestuia însuflețit. Valabilă sau nu ca realizare proprie, nu a fost reconfortantă această prezență generoasă, această neodihnă de căutător, dornic să-și afle sieși și altora un drum depășindu-i chiar și efortul și posibilitățile, dar niciodată exigențele și dragostea mare de înfăptuire ?

A scris poezie, a făcut critică literară, a inițiat un curent, a inaugurat o poziție împotriva sămănătorismului (spiritualitatea oficială a momentului aceluia), a militat, și-a cîștigat prieteni, și-a făcut dușmani, a întemeiat o revistă, a îndemnat, a silit, a încercat. Exista un suflu de sinceritate și profunzime sufletească în tot ce făcea, o frămîntare — dacă nu totdeauna creatoare — totdeauna interesantă prin efort și nobilă prin credință. Impresionant capul acesta de savant care scos din dicționarele lui aducea în afară o tinerețe nouă și o minte clară gata să înțeleagă și să îndemne, ordonată cu precizie, dar generoasă cu elan.

Ce anume coardă să fi plesnit în socotelile existenței acesteia ? Drumul de la animatorul zilelor acelora — pe care o lectură a revistelor de atunci ți-l înviază fremătător de tînăr — pînă la personagiul neștiut de la Facultate închide ce catastrofă iremediabilă și ce mister ?

E o dramă în singurătatea profesorului Ovid Densusianu. Pentru că, la drept vorbind, nu e un singuratec : este un părăsit. Există unii oameni care *se izolează* și alții care *sînt* izolați. Am impresia că trebuie să-l caut printre cei din urmă.

Făcut pe măsura unei pasiuni de misionar, avea nevoie să-și vadă gesturile și credințele multiplicate în afară, să și

le simtă prinzînd trup și viețuind. Cine trăiește cu patima sau chiar numai cu prejudecata unei astfel de chemări, nu e capabil să i se refuze. Niciodată nu-și va reteza scurt legăturile cu oamenii, pentru ca să se închidă în casă și în sine, indiferent la tăcerea și larma celorlalți, atent numai cu evenimentele cuprinse între scoarțele volumelor și paginile manuscriselor.

Un exil voluntar e un gest activ. E o superioritate realizată. Singura singurătate care prețuiește prin sine, pentru frumusețea ei aproape gratuită, pentru spiritul ei despărțit de mizerii și zile, e singurătatea pe care ți-ai ales-o. Oamenii sînt mici și cînd te depărtezi tu de ei, dar și cînd se depărtează ei de tine. Deosebirea stă în morala celui ce rămîne.

Nu s-ar putea fixa ziua, din care d-l Ovid Densusianu a încetat să „conteze" pentru actualitate. Nu știu dacă trecerea s-a făcut scurt și deodată. Cine a pornit să se intereseze de viața scrisului românesc, după război, nu l-a mai aflat nicăieri și în afara cărților de școală nimic nu izbutea să i-l amintească. Cine să-l îndrumeze către cărțile sale mari și de o frumusețe așa de înaltă, încît uitarea lor te doare și te nedumirește cînd le deschizi ? Cine să-i spună lectorului începător că, dincolo de cei zece-cincisprezece ani de acțiune culturală inegală și uitată, au rămas din opera profesorului Ovid Densusianu cîteva cercetări scrise cu o frumusețe care te cîștigă și te supune, chiar atunci cînd nu le cetești decît în diletant ?

L-a depășit actualitatea ? Nu cred. Un astfel de om nu se demonetizează. L-au depășit foștii lui elevi sau dușmani ? Presupunerea e ridicolă. L-au părăsit însă prietenii unul cîte unul (nici nu știu dacă realmente i-a avut vreodată în toată sinceritatea lor) și l-au lăsat unei singurătăți, pe care — se vede —, n-a avut destulă energie sau dimpotrivă, a avut prea multă scîrbă, pentru a nu o lăsa să se schimbe în uitare.

Dincolo de biroul său, viața celorlalți continuă la fel, cu universitari și literați pensionari benchetuiți la 60 de ani, cu jubileuri și discursuri, cu glorii și aplauze, cu Academii și premii. Nimeni nu știe dacă toate astea sînt întîmpinate în casa profesorului cu un surîs sau altfel.

Iar cînd scoboară scările Facultății nimeni nu-și scoate pălăria, fiindcă nimeni nu-l cunoaște.

Era într-una din după-amiezile acestui sfîrșit putred de toamnă cu soare, cînd am deschis întîia oară una din cărțile profesorului Densusianu. În sala mare de bibliotecă, în liniștea aceea deplină, adîncită mai mult de zgomotul mic al foilor întoarse, între capetele acelea atent aplecate peste pupitre, am căutat să văd pe cineva și să-i surînd cu liniștea pe care o ai cînd ai descoperit. Camaradului care mă îndemnase să viu, aș fi vrut să-i mulțumesc îndemnînd pe un om mai mult să primească între mîini volumul. Știam că nu-l va mai închide decît cu ultima lui pagină.

Și pentru că n-am găsit atunci pe nimeni, iată, am scris.

Cuvîntul, 4 decembrie 1928

SĂRMANUL KLOPSTOCK : *FECIORUL LUI NENEA TACHE VAMEȘUL*

Pe o hartă a literaturii românești, Sărmanul Klopstock s-ar înscrie la un punct de confluență Caragiale-Creangă.

De la Ion Creangă el deține un spirit rural de ghidușie, o înclinare spre aspectele inofensiv comice ale vieții, un dar de a povesti și de a evoca scene și oameni de haz, cu nu știu ce brumă de melancolie suprapusă amintirii.

De la Caragiale, viziunea acută a tipurilor grotești, talentul de a construi un personaj din cîteva sumare linii, dispoziția specială pentru caricatură.

Aceste două trăsături ce se disting în scrisul Sărmanului Klopstock (nu mi-am dat niciodată mai bine seama, cît este de incomod pseudonimul scriitorului de față, decît acum, cînd trebuie să-l scriu la genetiv), aceste două trăsături nu sînt propriu-zis „influențe" sau reminiscențe literare, ci adevărate dispoziții personale, care țin de un temperament anume, de o sensibilitate anume. Sărmanul Klopstock nu este un scriitor „făcut" ; arta lui n-a învățat-o de la nimeni. Nu simți exercițiul literar, experiența profesională, efortul artistic. E un scris spontan, viu, liber, pe care el l-a inventat și pe care dacă literatura ar avea aceeași protecție ca mărcile de fabrică — l-ar putea breveta.

Amintind deci de Caragiale și Creangă în legătură cu Sărmanul Klopstock nu voiam decît să încerc o definire a celui din urmă și să ofer cetitorului oarecari corespondențe pentru lămurirea lui.

Feciorul lui Nenea Tache Vameșul din care editura Ciornei publică deocamdată numai întîia parte (Uvertura : Copilăria-Adolescența), aduce în literatura românească o lume nouă : mahalaua. O mahala inedită, pînă la care I. L. Caragiale n-a vrut să ajungă și pe care scriitori mai noi n-au îndrăznit să o exploreze. O mahala care geografic și sufletește stă între oraș și sat, cu reminiscențe dintr-o parte și dintr-alta, dar cu o atmosferă distinctă. Este mahalaua Bucureștilor de la sfîrșitul veacului trecut, bogată în culori, bogată în oameni, plină de legende, superstiții și simboluri, mișunînd de o lume pitorească, felurită, ridiculă uneori, dar umană totdeauna, peisaj în care veleitățile orășenești nu izbutiseră încă să ucidă un timbru personal de viață. Oricare din paginile Sărmanului Klopstock evocă această periferie, pe jumătate rurală, în care vibrează un indefinisabil sunet de folclor dospit la viața obscură a maidanelor.

Să citățm cel puțin un pasaj, revelator și pentru materialul cărții și pentru resursele mari ale scriitorului :

„Într-o curte îngustă și lungă, lungă fără nici o noimă, plecînd din poarta Invăncioaei, de lîngă pompă, și scurgîndu-se la Iohan Tabacu, în bălării, unde seara pe lună schinceau pui de șerpi și se uscau, neculese, gutuile de deasupra unui eleșteu brodat cu lintiță și ceapa ciorii, într-o crustă hidoasă, lipicioasă și scînteietoare și pe marginea căreia își plimbau nostalgia măritișului fetele lui Bontaș cărbunarul, se înșirau pe două rînduri, înghesuite unul într-altul acaretele babii Mariuța, mici și puturoase «apartamente» de gospodari scăpătați, care pe la pirotecnie, care pe la Mandrea — două cîte două odăi umede, ascunzînd prin colțuri ciupercile paludismului, cu bucătării comune, toate ghemuite sub șindrilă găunoasă și prin muchile căreia mijea urechelnița și puful untos al mușchilor igrasiei."

Peisaj în care fiece detaliu e legat de amintirea unui om, fiece colț este teatrul unei mici drame sau al unei mici comedii, care prin acumulare dau viața monotonă și bîzîitoare ca un stup al periferiei.

Sărmanul Klopstock își populează cartea cu o legiune de oameni, toți „anonimizați" și deosebiți totuși printr-o poreclă, printr-o trăsătură grotescă, printr-un detaliu individual. Simpla lor citare nu poate sugera puterea inventivă, puțin persiflantă, a periferiei, din care autorul îi culege la voia memoriei și a condeiului, unul cîte unul pe Iorgu din Șelari, pe Ghiță de la Culte, pe Iohan Curelaru, pe Nenea Mihalache de la Arsenal, pe Petrache Chirigiu, nepotul lui Iancu Băcanu, pe Măriuța Cărușoaia, paracliserul Lache, Madam Cocri, Vruse cofetarul, doamna Ana Kivu Vasiliu, vărul Meiță de la Mavrogheni... și atîția nenumărați alții, aduși o clipă pe ecranul unei memorii jumătate melancolică, jumătate bătătoare de joc, caraghioși și umani.

Într-un roman cu intrigă și deznodămînt, cu episoade și capitole bine ordonate, atîtea personaje și fapte ar fi încăput cu greu. Dar *Feciorul lui Nenea Tache Vameșul* nu este un roman. Un profesor de literatură ar fi teribil de încurcat, neștiind să-i găsească genul. E o carte de momente epice, fără legătură anecdotică între ele, dar unite în aceeași atmosferă domoală, de vis ce se deapănă încă o dată și în care lumini incisive vin să dovedească prezența unui ochi, care nu se lasă cu totul învins de tristețea aducerilor aminte.

Elegiac și persiflant, Sărmanul Klopstock a scris una dintre cele mai frumoase cărți de proză românească.

România literară, 12 martie 1932

I. PELTZ : *HOROSCOP*

Eforturile d-lui I. Peltz către epică sînt vădite. Pamfletar prin temperament, întrunind o deosebită violență verbală cu anumite dispoziții sentimentaliste, d-sa a găsit mai demult în *Fantoșe vopsite* un gen curios : un fel de poem în proză, obscur, vehement, împovărat de epitete și exclamații, cu observații grotești, cu perioade de lirism confuz și impur, cu nu știu ce inspirație diavolească și în același timp cu accente de tristețe minoră. Era o lectură greoaie, obositoare.

Din acest amalgam liric, autorul a încercat să degajeze cu vremea elemente pentru o operă epică. Dar „opera epică"

însemnează operă clară, obiectivă și ordonată. D-l Peltz avea să se supună acestei discipline și să-și ordoneze iureșul scrisului.

Viața cu haz și fără a numitului Stan marca în sensul acesta un progres lămurit, cel puțin ca intenții dacă nu ca realizare. Exista un erou, exista un fir conducător, existau chiar cîteva momente de poveste. Restul se pierdea ce e dreptul în aceeași avalanșă lirică, pe care d-l Peltz o descoperise la debut, aceeași poezie-pamflet, nebuloasă, retorică și destrămată.

Cartea cunoscu totuși un succes ales. Erau spre sfîrșitul ei cîteva pagini frumoase. Ultima — aproape bucolică. S-ar putea probabil reciti cu bucurie. Pe această linie de simplificare, pe acest drum ce duce de la poem în proză la roman, se plasează și ultima carte a d-lui Peltz. *Horoscop* nu este desigur roman. Încă nu. Pînă acolo mai sînt kilometri de evoluție literară. Dar este o etapă și, asupra cărții precedente, este un progres. Construcția cărții este mai strînsă, povestea mai complexă, eroii — puțini cîți sînt — mai întreg desemnați. Viața acestui Haim Vraciu, pe care autorul îl urmărește de la naștere la moarte, numără în ciuda horoscopului ce urmează să fie întocmai confirmat, anumite clipe realizate. Fecior de prostituată și amant de prostituată, Haim este un erou de melodramă, pe care însă îl scapă de trivialitate un simț personal al tragicului. Asta e suficient pentru a ierta pateticul excesiv, uneori facil și supărător al povestei sale prea tenebroase.

Destinul său e greu de urmărit. D-l Peltz povestește eliptic, abstract, cu mari vacanțe de la episod la episod, fără să explice, lăsînd totul pe seama sugestiilor lirice. Haim Vraciu se face mare. Haim Vraciu află care e meseria maicăsii. Haim Vraciu o iubește pe Ida. Află că Ida îl înșeală. Rătăcește printr-un tîrg ovreesc. Trec ani. O cunoaște pe Margot, se însoară cu Margot, se desparte de Margot. Margot se omoară. Haim se împușcă. Filmul trece repede, cu pauze de întuneric, cu reveniri și continuări inexplicabile, fără necesitate, fără adevăr.

Închizi cartea puțin buimăcit de rostogolirea impetuoasă a imaginilor și a frazelor, fără ca să fi reținut din aceste pagini care își spun „roman" nici o figură veridică de om. De vină sînt desigur dispozițiile de pamfletar ale autorului,

care a făcut mari progrese de la *Fantoşe vopsite,* dar nu le-a uitat cu totul. Cînd se va decide să-şi organizeze mai strîns materialul, să stabilească planuri distincte pentru fiecare din eroii săi, să coordoneze detaliile într-o singură poveste, d-l Peltz va scrie un roman.

Dar de arta romanului îl mai desparte, deocamdată, încă ceva : stilul. D-l Peltz scrie manierat, obscur, liric, punînd mai mare preţ pe sugestia verbală decît pe cea psihologică, şi neştiind să deosebească un epitet de o nuanţă. Asta e grav. D-sa abuzează de adjective, lucru care îi face fraza lipsită de nerv, de pregnanţă şi de eficacitate. Nu ştiu dacă există în cartea sa multe substantive care să nu fie însoţite de unul, două, trei adjective. Cu deosebire e obositoare maniera de a pune permanent adjectivul înainte : *Verde copilărie, vaste oboseli, umeda lui casă, recele bărbat, severul bărbat, ştiutul avertisment, palidul copil, măruntul trup, reumatica familie, fanata cochetă* etc., etc., etc. Inversiunea adjectivului este un instrument delicat în scris şi utilizarea ei este condiţionată de anume nuanţe, pe care nu le pot exprima într-o regulă, dar la care un scriitor trebuie să fie sensibil.

Cetitorul nostru va înţelege că reproşul nostru nu este o măruntă sîcîială de maniac gramatical.

Dar cînd d-l Peltz scrie „la ore consacrate apar comice namile serioase foarte" (p. 15), în loc să scrie, cum ar fi firesc „La ore consacrate apar namile comice, foarte serioase", mie mi se pare că d-sa şîluieşte o frază cumsecade cu unicul folos de a o face ilizibilă.

Şi de altfel, obiecţia noastră nu priveşte „stilul" d-lui Peltz, căci asta interesează mai puţin, ci incompatibilitatea dintre acest stil şi arta romanului. Un romancier cercetează stări de conştiinţă şi de sensibilitate. Pentru asta are nevoie de o frază ductilă, uşoară, mobilă, capabilă de ocoluri interioare, o frază stringentă, exactă, limpede, care să fixeze cu fiecare cuvînt o nuanţă în plus. Greoaie cum e, complicată, apăsătoare, fraza d-lui Peltz îmbracă prea larg momentele sufleteşti ale eroilor săi. Prin exces, d-sa izbuteşte să-şi facă scrisul inexpresiv. E un registru prea înalt în scrisul d-lui Peltz şi de aceea, la un moment dat, sînt urcuşuri care nu mai pot fi exprimate :

„Noaptea o cucerise frigurile şi căldurile şi sub fruntea cînd rece, cînd fierbinte se iscase un război îngrozitor între

demonii veniți în haite să-i fure copilul din pîntece și ea..." (p. 55).

„Fata voia să se bucure, dar se prăvăleau într-însa atîtea tristeți și lacrămile o îmbiau cu atîta frenezie, încît rămase fără gînd și fără șoaptă în brațele băiatului" (p. 112).

„Dar gîndul îl duru. Se înfioră. Răceli și sudori îi covîrșiră trupul, gîndul îl înspăimîntase — ca și cum trecerea lui prin minte l-ar fi lăsat singur în Sahara lumii — orfan a doua oară și definitiv" (p. 128).

Imaginați-vă ce sumară și facilă psihologie se poate crea cu asemenea mijloace, dacă în trei fraze citate întîmplător, autorul e obligat să recurgă la *demoni, haite, prăvăliri, lacrămi, frenezii, fioruri, sudori, covîrșiri, spaime,* pentru a sugerea starea sufletească a eroilor săi.

D-l Peltz va înțelege desigur că asemenea vocabular este disproporționat față de obiectul și psihologia unui roman, D-sa va înțelege că în nici un caz, dacă ai grija adevărului, nu poți spune despre un negustor care tratează necăjit o afacere că „îi ara picioarele și îi tremură creierii în capul înfierbîntat" (p. 117). Va renunța într-o zi la această risipă de notații excesive și cu resursele apreciabile de care dispune, va construi o carte ordonată, dar tot viguroasă.

Căci nu-i cere nimeni să-și sterilizeze scrisul atît de abundent și curgător, ci doar să-i dea un dram de măsură și echilibru. Asta nu înseamnă că va trebui să-și piardă inventivitatea, umorul, nota grotescă, pe care uneori le realizează admirabil, în chiar acest volum. Astfel concertul țiganilor Joi („S-auzim pe Bimbirică fără viori...") de la p. 43 este un pasaj excelent. Îmi cer iertare că nu-l pot transcrie în acest articol, care, și așa, este prea lung.

România literară, 18 iunie 1932

ROMANCIERUL DUILIU ZAMFIRESCU

Se împlinesc zece ani de la moartea lui Duiliu Zamfirescu și această comemorare găsește amintirea scriitorului umbrită pe trei sferturi și îndepărtată de valorile literare curente.

De ce? Să fie romanul familiei Comăneşteanu într-atît de străin de curiozitatea cetitorului de azi, sau să fie scrisul lui Duiliu Zamfirescu într-atît de perimat? Nu cred. Ştiu foarte bine că există un anumit public, în provincie mai ales şi în şcoli, care a rămas şi astăzi cu bună voie, la cîţiva scriitori dinaintea războiului, Gîrleanu, Dunăreanu, Sandu-Aldea, şi că această fidelitate a gustului literar merge departe pe urmă, pînă la Nicu Gane, junimistul povestitor de nuvele puerile. O plimbare prin bibliotecile publice, cele din provincie mai cu seamă, ar fi în acest sens edificatoare.

Este cert că în preocupările literare ale acestui public, Duiliu Zamfirescu trebuie să-şi fi păstrat un loc de prim rînd. Este ceva animat şi cald în romanele lui, care nu se poate să nu cîştige simpatia lectorului simplu.

Deci nu cetitorilor li se cuvine vreo mustrare cu prilejul comemorării ce va avea loc mîine la Focşani, la mormîntul scriitorului. Ei nu l-au uitat pe Duiliu Zamfirescu. Dacă e de făcut o imputare cuiva, atunci trebuie să o suporte criticii fără deosebire, cei care în observarea fenomenului literar actual uită de atîtea ori să-l pună în legătură cu valorile noastre literare trecute şi, chiar dacă perimate, semnificative.

Nu vreau să dau acestor rînduri un caracter de circumstanţă. Şi nu vreau să aibe înfăţişarea unui apel festiv. De aceea, să-mi fie îngăduit să transcriu aici cîteva observaţii publicate în 1930 (*Cuvîntul*, no. 1868, 5 iulie 1930), acum doi ani şi jumătate, cînd rîndurile acestea nu se justificau decît printr-un interes literar personal şi „neprovocat".

Va trebui să se scrie într-o zi o reabilitare a romancierului Duiliu Zamfirescu. Reabilitare nu este poate un termen exact. Autorul *Vieţii la ţară* a ieşit din cîmpul de vedere al criticii noastre, mai mult în urma unui proces de perimare decît în urma unei confruntări. A fost uitat, n-a fost lichidat. Cred că mai e timp să se facă ceva împotriva acestei uitări. Nu pentru a repara o nedreptate (nu-mi cunosc asemenea înclinări morale), ci pentru a restabili în istoria scurtă a romanului nostru, unul din punctele lui de plecare.

Se înţelege că discuţia n-ar trebui să se poarte asupra valorii lui estetice — deşi ea ni se pare posibilă. Duiliu Zamfirescu avea o artă a lui nobilă, clară, curată. Nu aş invoca însă, pentru restabilirea sa în actualitate, aceste calităţi

și n-aș încerca să argumentez împotriva cetitorilor, care nu le gustă. Dar aș cere pentru acest scriitor privilegiul de a fi fost un romancier. Nu un „precursor al romanului românesc", cum vor fi spunînd cu o formulă conciliantă cărțile de școală, ci pur și simplu un romancier. El cel dintîi a cunoscut un material de viață definit. El cel dintîi a observat o clasă socială și un șir de eroi în raporturi (ceea ce mi se pare a fi unul din elementele prime ale ideii de roman), el a avut inteligența sau numai instinctul de a vedea că un erou de roman — spre deosebire de unul de nuvelă sau de poveste sau de dramă — începe de acolo, de unde poate fi situat în timp, considerat adică în schimbările lui proprii, în legăturile lui ereditare, în rezonanța socială a existenței sale. Eroii lui Duiliu Zamfirescu sînt integrați în realități obiective, și fără a-și pierde totuși psihologia lor individuală, trăiesc în funcție de familie, în funcție de clasă, în funcție de educație. Trăiesc adică în funcție de forțe sociale, caracterizate, obiective. Duiliu Zamfirescu a făcut o monografie familiară, a construit un fel de geologie sufletească, unde straturile interioare se îmbină, se răstoarnă și se continuă asemeni unor straturi de piatră sub pămînt. Jocul este desigur calculat și uneori tendențios. Atitudinea scriitorului devine uneori idilică, alteori polemică. Esențial însă este că în structura ei, opera lui Duiliu Zamfirescu e roman. Și pentru a face bine deosebirea între valoarea literară a lui Zamfirescu și între calitatea lui de romancier, dacă ar fi să dezvolt cele spuse în rîndurile de mai sus, m-aș ocupa nu atît de admirabila figură a Sașei Comănești eanu, cît de schița ratată, falșă și exagerată a lui Tănase Scatiu. Mi se pare că dacă criticii ar fi știut să facă bine distincția dintre valoare literară și gen literar, multe grave neînțelegeri ar fi fost evitate. Nu s-ar fi vorbit bunăoară niciodată despre romancierul Mihail Sadoveanu, ci numai despre un mare povestitor ce poartă din întîmplare același nume. Și dimpotrivă aș înțelege curajul cuiva care ar vorbi despre romancierul Rădulescu-Niger.

Nu vreți să încercați o recitire din Duiliu Zamfirescu ? Nu cred să vă pierdeți timpul !

Și dacă sînteți cumva dispuși la sentimente de pietate literară, veți lua astfel parte la o sărbătorire și la o evocare

într-adevăr nobilă. Căci omul acela era şi în literatură un „boier".

Cuvîntul, 23 octombrie 1932

HENRIETTE YVONNE STAHL : *STEAUA ROBILOR*

Antecedentele literare ale d-rei Henriette Yvonne Stahl ne prevesteau o carte de forţă, stăpînirea şi adîncimea romanului său recent : *Steaua robilor* mi se pare, fără ocol vorbind, o carte excepţională. Nici despre *Voica* — primul său roman —, nici despre *Mătuşa Matilda,* volumul de nuvele apărut, dacă nu mă înşel, în 1930, nu s-ar putea vorbi astfel.

Voica era o povestire confuză, pe alocuri idilică, în totul naivă şi stîngace. *Mătuşa Matilda,* o serie de schiţe subtile de analiză, care îşi obosea însă repede resursele. Cu aceste două cărţi, d-ra Stahl îşi cîştigase dreptul de a fi aşteptată. Locul său în literatura românească era însă destul de indistinct, destul de impersonal.

Steaua Robilor rupe dintr-o dată linia scrisului său şi îl aruncă spre nebănuite posibilităţi. Larg în cuprindere epică, lapidar şi intens în momentele dramatice, precis în desemnarea unei situaţii, subtil în urmărirea ecourilor ei psihologice, romanul acesta revelează un scriitor sensibil şi sobru, foarte atent la cele mai îndepărtate vibraţii interioare, dar foarte exact în exprimarea lor nuanţată.

Nici un moment fals în această carte, nimic retoric, nimic factice, nimic silit. Totul e natural, spontan, viu şi simplu, în ciuda faptelor, care de multe ori sînt neaşteptate, în ciuda oamenilor care de multe ori sînt derutanţi.

Sentimentul că ceea ce se întîmplă în carte, se întîmplă cu adevărat, senzaţia aceasta de participare la anecdotă este măsura unui roman. Prezenţa ei verifică viaţa, absenţa ei trădează „literatura". *Steaua Robilor* e o lectură pe care e greu s-o urmăreşti cu tocul în mînă. De la un moment anumit ai trecut dincolo de coperţile cărţii, angrenat în jocul eroilor. Pulsul vieţii este, aici, incontestabil.

Steaua Robilor este romanul unei senzualități, incomodată de propria ei luciditate. O tensiune a simțurilor, care nu merge niciodată pînă la inconștiență, dar care e permanentă, difuză și febrilă. Maria Măneanu — eroina cărții —, o senzuală pe care o obosește inteligența. Judecata ei despre oameni este rece și incisivă. Vulgaritatea lor o simte direct, ca pe o injurie. Singură între ei, cu un gust suprem pentru singurătate, se lasă totuși în voia lor, siluită într-un amestec de repulsie și voluptate (locotenentul Florin Negrea) sau iubită în totala ei indiferență, plăcut excitată (George Veroniade).

Foarte complexă această femeie, cu reflexe greu de prevăzut, comandate de undeva din adîncul biologiei ei, leneșe, cu sclipiri violente, descurajată cu accese de voință, bună cu crize de sălbătăcie. E în toată viața ei un amestec de lîncezeală și acuitate. Ceva surd și exasperat în același timp, ceva toropitor și vehement: „Fiecare umbră a feței ei pare să cuprindă o aviditate de conștient", reflectează despre ea doctorul Lucian Panu (p. 73). „O aviditate de conștient", desigur, dar în același timp parcă o egală aviditate de pierdere, de predare în mîna întîmplării, de cădere. Întîlnirea cu George Veroniade în Cișmigiu (p. 123) este unul din aceste momente de profundă oboseală —, oboseala singurătății, oboseala convorbirilor cu sine însăși, oboseala simțurilor somnolente. Pasajul este admirabil în strigătul lui de indiferență și disperare.

Senzualitatea rătăcitoare a Mariei Măneanu e cînd resemnată, cînd neliniștită. „O melancolie densă așezată pe o sănătate șubredă", notează aproape medical autoarea, într-una din acele fericite formule care închide în cinci cuvinte un mister.

D-ra Stahl vorbește cu oarecare cruzime despre bărbați. E o cruzime pe care am mai întîlnit-o undeva, în romanele d-nei Colette, învăluită acolo de un ușor ton ironic, emoționat. O femeie lucidă este un martor intolerabil pentru un bărbat, chiar atunci cînd îl iubește. Ridiculul, în formele cele mai imperceptibile, nu-i scapă. Sînt gesturi de vanitate virilă, pe care nu le iartă ; sînt mici semne de meschinărie, pe care le identifică ; sînt inocente sau grave terori, pe care le suportă, numai pentru plăcerea de a le observa.

„Şi nu înţelegea nici pentru ce, cu toate că o revolta purtarea lui Saşa simţea o mulţumire în a-i da lui Saşa posibilitatea de a fi obraznic cu ea şi de a observa în tăcere, fiecare surîs şi intonaţie cu care Saşa o lovea" (p. 209).

Răzbunarea autoarei e cumplită. Singurii bărbaţi îngăduitor prezentaţi — Lucian Panu şi George Veroniade — sînt în fapt inexistenţi — şterşi, episodici, neconvingător desemnaţi. Dimpotrivă Florin Negrea şi Saşa Velescu sînt vizual şi epic prezenţi. Primul prea violent caricaturizat, dar al doilea urmărit minuţios, în detalii, în nuanţe şi creat cu o răutate lucidă, care merge pînă la repulsie fizică. E aproape sensibilă direct impresia de gras şi puhav, pe care o dă apariţia lui Saşa în ultima sută de pagini a cărţii. Din cîteva notaţii, care nici nu insistă, nici nu îngroaşă prea mult, personajul devine trivial, obscen şi obtuz, cu graba cu care s-ar descompune un cadavru.

Preţuiesc foarte mult siguranţa artistică sobră, cu care autoarea a destrămat pînă a o nimici, imaginea eroului.

Scenele viguroase de roman abundă în *Steaua Robilor*. Începutul chiar (care aminteşte halucinantul început al romanului lui Norah James — *La vaine equipée)* este de o putere sugestivă directă, imediată. Aş vrea să citez întreg capitolul al doilea, în care cu deosebire e remarcabil momentul în care Maria, abia părăsită de Saşa, are brusca senzaţie că e însărcinată şi, în panică, opreşte pe întîia femeie întîlnită, ca s-o întrebe ce zi anume este.

N-am însă loc de prea multe citaţii, mai ales că îmi rezerv dreptul de a face cîteva mai jos. Dar îl trimit pe cititor îndeosebi la două pasaje ale cărţii, decisive pentru a indica posibilităţile de romancier ale domnişoarei Stahl, capacitatea sa de a înfrunta situaţiile complexe şi de a le povesti cu întreaga lor adîncime şi greutate. Mă refer la capitolul XVI, care îi confruntă, într-o scenă de intimitate morocănoasă, pe soţii Măneanu (p. 112—118) — capitol ce sugerează un întreg tablou familiar, aş spune balzacian în siguranţa trăsăturilor — şi la capitolul XXIII (p. 147—151), care realizează dens şi cu străfulgerări ce merg foarte departe şi foarte adînc, moartea bătrînei doamne Velescu. Ascuţimea şi severitatea jocului psihologic este aici virilă. O singură notaţie — de infinită graţie — aminteşte mîna de femeie care a scris: „Cîteva violete, care fuseseră acum cîteva

ceasuri emoționant de proaspete și parfumate, plecaseră capul peste pahar, căzute, omorîte de căldura odăii. Moartea sosise."

Ceea ce ridică foarte sus nivelul acestei cărți este stilul ei. Personal, nu am prejudecata scrisului frumos. Îmi place doar scrisul propriu, just, aplicat ideii, adoptat nuanțelor. „A face stil" este altminteri o copilărie. Un profesor de gramatică ar avea suficiente motive să-i pună d-rei Stahl nota 3.

În realitate scrisul său este de o frumusețe aspră și pe alocuri stîngace, care exprimă însă în anumite pasaje, nuanțe de o delicatețe ultimă. E un scris senzual, care simte lucrurile și le exprimă plastic, vizual, tactil.

„Gura avea o moliciune de fruct lovit" (p. 21).

Notația aceasta mi se pare admirabilă în violența ei, în exactitatea ei.

„Apoi se simțea liniștită ca și cum ar fi uitat deodată pentru ce suferă. O pierdere bruscă a conștiinței durerii, fără pierderea durerii însă, așa cum poți fi trist dimineața, cînd te deștepți înainte de a-ți fi adus aminte de nenorocirea din ajun. Ceva copleșitor și cu gustul lacrimilor ascuns în tot corpul" (p. 22).

„Gustul lacrimilor ascuns în tot corpul" e mai mult decît o imagine ; e transpunerea imediată, palpitînd încă, a unei senzații, așa de greu de definit altfel. Nimic nu e mai dificil decît o exprimare, o durere și cu toții am fost de nenumărate ori în situația stupidă de a nu putea răspunde la stupida întrebare : cum te doare ?

Ei bine, domnișoara Stahl poate individualiza o senzație fizică de durere, îi poate spune fiecare nuanță, îi poate preciza gustul. Unele din expresiile sale au o putere senzorială fără egal. Aceasta bunăoară, care mi se pare întru totul profundă : „un glas răgușit de apăsarea nervilor" (p. 50).

Nu voi putea desigur cita totul și îmi pare rău căci sacrific o seamă de lucruri, peste care — ca să fiu sincer — mă tem ca cititorul să nu treacă neglijent.

Voi mai smulge timpului rezonabil pentru scrierea unei cronici, două ultime citate : „A auzit toate ușile, una cîte una. Primele încet, cele din urmă brutal, concentrat și apoi nimic" (p. 40). „Ceva neplăcut venea din nou în gînduri. Le ocoli cu dibăcie, cum ai căuta locuri mai uscate, mai înalte, ca să treci printr-o băltoacă" (p. 47).

Mă opresc. *Steaua Robilor* e o carte care rămîne în bibliotecă, între cărțile cele mai scumpe.

Rampa, 18 ianuarie 1933

GEORGE MIHAIL ZAMFIRESCU: *MAIDANUL CU DRAGOSTE*

După *Domnișoara Nastasia* și *Madona cu trandafiri*, după *Diplomatul*, după *Feciorul lui Nenea Tache Vameșul*, după *Horoscop*, mahalaua românească încetează a mai fi un material de viață necunoscut literaturii. Vorbesc desigur despre mahalaua tragică, văzută sub aspecte obiective de cunoaștere, nu despre mahalaua comică, siluită și caricaturală, pe care o știa I. L. Caragiale și care a rămas de atunci o temă comodă pentru toți „umoriștii" noștri, mari și mici. Că periferia avea resurse de psihologie și pitoresc, cel puțin la fel de variate în peisajul ei tragic, el le avusese în cel comic, o știa poate și Caragiale. Sînt în *Momentele* lui cîteva trăsături seci și înghețate de dramă, peste care nu răzbate ce e dreptul valul de emoție presupus, dar în care se află un accent de dezolare și dezgust. Vă propun să recitiți sub acest unghi de vedere schița *Grand Hotel Victoria Română*, sau nuvela *Două lozuri* sau în sfîrșit *Cănuță om sucit*: veți întrezări un nou Caragiale. În orice caz, într-o zi de libertate (cînd adică obligațiile noastre de cronicar vor fi mai puțin obositoare, decît sînt în această lună de belșug literar) îmi propun să cercetez aici această față, mi se pare inedită, a marelui „satiric".

Fapt este că în ultima vreme, mahalaua a solicitat atenția scriitorilor noștri — chiar a celor mai buni — numai prin elementele ei de farsă, prin umanitatea ei rudimentară și ușor de „tipizat". Tema nu e lipsită de interes și nici de bogăție. D-na Papadat-Bengescu a știut să descopere în ținutul acesta vechi figura nouă a lui Lică Trubadurul, iar mai demult, în *Conservator et comp.*, d. N. Davidescu ni l-a dat pe Mușțiriu, erou din aceeași familie comică.

De la o vreme însă, asemeni unui teren minerifer parțial și insuficient exploatat, mahalaua românească și-a găsit noi

căutători, care îi cer alte metale, din straturi mai adînci, pînă unde galeriile şi sondele precedente n-au izbutit să ajungă. Acest nou „trust" este astăzi în plină activitate şi se poate spune că numai în cîţiva ani a creat un capitol de literatură epică. Capitol la care deocamdată trebuie înscrişi d-nii George Mihail Zamfirescu, Sărmanul Klopstock, C. Ardeleanu şi I. Peltz.

Nu este fără interes de observat că această descoperire a mahalalei noastre coincide, cu un egal interes purtat în literatura străină actuală, periferiei, mulţimii, claselor proletare, lumii simple. Voga „populismului" nu este deci un fenomen local şi dacă n-ar fi să deviem prea tare de la obiectul imediat al acestei cronici, ar fi interesant să discutăm cauzele acestei mode literare.

(Simpla modă ? Fenomen de semnificaţie pur artistică ? Simptom social ? Orientare revoluţionară ? Prea grave chestiuni pentru a nu ni le rezerva.)

Am schiţat acest cadru mai mult pentru a-i fixa d-lui G. M. Zamfirescu locul geografic pe care îl ocupă în literatura actuală. Opera d-sale face parte dintr-o întreagă serie de preocupări moderne şi nu e rău să o integrăm în această serie. Dar, peste aceste elemente în definitiv exterioare, şi mai mult aparţinînd istoriei literare decît criticii, d. Zamfirescu aduce un temperament al tragicului, o artă de un suflu epic remarcabil. A spune despre d-sa că este un scriitor „populist" (în felul lui Eugène Dubit sau Jean Giono în Franţa), înseamnă a indica insuficient un gen. Un gen deasupra căruia autorul acestui *Maidan cu dragoste* aduce chemarea unui veritabil cîntăreţ epic.

Este într-adevăr în scrisul d-lui G. M. Z. un ton de largă melancolie, care mi se pare cel mai preţios, dar al său : nu ştiu ce amestec de simplicitate şi ceremonie, care seamănă cu o „cuvîntare către oameni". Grav şi familiar — iată secretul acestui scris, care este în acelaşi timp atît de trist şi atît de consolator. Mai cunosc încă un scriitor, unul singur, care ştie să scrie astfel : Knut Hamsun. Să nu se înţeleagă de aici că d. G. Zamfirescu i-ar datora ceva. Azi nu învaţă nimeni să scrie : nu e o chestiune de tehnică sau de procedeu, pe care să o poţi deprinde sau păstra, ci pur şi simplu o lege a inimii. Scrii aşa, dacă eşti aşa.

Cele mai frumoase pagini ale *Maidanului cu dragoste* (și sînt foarte multe) sînt luminate de această sinceritate solemnă, care spune totul despre viață, fără grabă, fără revoltă, cu oarecare descurajare uneori și cu o vagă întrezărire a unui orizont mai pur.

Trebuie să observ însă că și episoadele mai puțin bune ale cărții se datorează aceluiași stil. Lucrul pare ciudat, dar nu este inexplicabil. Scrisul puțin liric și solemn (deși simplu) al d-lui Zamfirescu, este stilul ideal al confesiunii. Cîtă vreme autorul vorbește la persoana întîia, în numele său, ușorul retorism al frazei, departe de a suna teatral și falș, are o naturală ridicare asupra vieții și asupra oamenilor, o solemnitate ce învăluie totul, cu o privire de rămas bun. Confesiunea însăși este o solemnitate și de aceea tonul de elegie potolită i se potrivește admirabil.

Cînd însă, această vorbire inspirată trece în gura oamenilor obișnuiți în relațiile lor cotidiane sau chiar în momentele lor decisive, ea devine dintr-odată artificială și emoția dezertează brusc. Rămîne o penibilă declamație, pe care nici romanul ca gen, nici eroii particulari ai acestei cărți nu-l suportă. Episoade întregi din *Maidanul cu dragoste* (cu deosebire desnodămîntul povestei lui Ivan, Maro și Tino) sînt compromise de această incompatibilitate între viață și stil :

„ — Te ador Maro ! Sufletul meu te îmbrățișează și te îmbracă în lumină. Am sufletul din Nedu. A rămas un trup frumos și voinic. Eu îl însufletesc, eu trăiesc în el. Ale lui sînt numai brațele, cu cari te îmbrățișez eu — a lui e fapta, dar spasmul e numai al meu și numai pe mine mă transfigurează. Eu trăiesc în Nedu. Nu mă simți, nu mă recunoști, nu-mi auzi strigătul de izbîndă, în clipa cînd patima soarbe svîcnit din tine, cu cea din urmă și cea mai feroce încleștare sucul alb și fierbinte al vieții ce clocote în carne ?“ (p. 70).

E greu de crezut că un simigiu, fie el eroul unei complexe drame de amor, vorbește așa : „Numai pentru Tino cu o fărîmă din marele suflet al neînfricoșatului și mereu triumfătorului Eros, care domină și fecundează natura...“ (p. 16).

„Acolo, la Constanța... vom fi aproape de sufletul marin și poetic ce mi-a fecundat pentru întîia oară gîndul. Tu Nedu, o să fii mai neobosit. Tino mai stăpîn, eu mai darnică, pentru amîndoi. Vom trăi acolo, în adevăr, sub aripa de flacări a lui Eros“ (p. 13).

Maro este fără îndoială o figură de amantă stranie și autorul a izbutit să indice, să creeze chiar pe alocuri, senzualitatea ei halucinantă. Dar nu cred să existe în literatura lumii o eroină, căreia să i se poată atribui, nu zic fără ridicul, dar fără artificial, o asemenea tiradă.

Faptul de a-și fi căutat eroii la periferie, nu-l obliga desigur pe autor la termeni triviali și „realiști". Dar de asemeni, acest fapt trebuia să-l dispenseze automat de „literatură" și „poezie".

Recunosc că tonul just era foarte greu de găsit. Și mai recunosc că d. G. M. Z. dispune de suficiente mijloace artistice, pentru a birui în viitor această dificultate. Totul este să-și pună problema : că o va învinge, este sigur.

Cu acest unic gînd de a-l face atent asupra unei chestiuni de stil, care probabil nu l-a preocupat, cu acest unic gînd am insistat asupra acestor obiecții. Mă gîndesc să spun că ele sînt singurele pe care le am de formulat și mai ales că ele nu sînt decisive în judecarea cărții.

Maidanul cu dragoste aduce un tumult de viață, pasiuni și drame, care fac să treacă pe planul al doilea orice rezervă de formă. El aduce mai ales un lung șir de oameni vii — ceea ce este singura condiție a unui roman, toate celelalte (compoziție, stil și psihologie) fiind numai elementele de detaliu. Eroii d-lui Zamfirescu au o realitate indiscutabilă, fizică : contezi pe ei, stai de vorbă cu ei, îi vezi umblînd și trăind. Tot cartierul „cu nume rușinos", maidanul cu basculă, fabricile, linia ferată, tot peisajul acesta periferic este de o realitate vizuală certă : îi vezi culorile, îi auzi rumoarea surdă a înserării, îi trăiești clipele de nebunie și destrăbălare. Iar pe oamenii „casei de nebuni", pe Safta, țiganca lubrică și nevastă afectuoasă, pe Gore, hamalul demn și întunecat, pe zbuciumatul Paler, pe apocalipticul Ivan, pe romanticul și puțin teatralul cavaler Fane, pe schiloada Tinca și pe cele trei fiice ale sale (dintre care Fana se strecoară luminoasă peste atîtea murdării morale), pe cei doi enigmatici ilfoveni — în sfîrșit pe toți oamenii aceștia care populează acea curte dezolantă, autorul îi creează sigur, complet, veridic, într-o succesie de scene revelatorii și într-o încăierare profundă de dureri și satisfacții latente, care — cînd și cînd — izbucnesc la lumina zilei, în mari vîlvătăi,

ca în cele cîteva momente tragice şi groteşti ce marchează desfăşurarea povestei (bătăile din casa simigiului, răpirea lui Maro de către Ivan şi crucificarea lui Tino, incendiul de la începutul volumului al doilea, moartea Saftei şi a Oiţei, ancheta procurorului). Toţi aceşti eroi se grupează în jurul a două drame centrale : misterul erotic din casa simigiului şi dublul adulter din aceste două poveşti, cum oamenii circulă de la una la alta, legîndu-le şi suprapunîndu-le în fiecare ceas, cum se adună în aceste două artere epice principale, nenumărate alte căi şi destine — iată ce, numai lectura *Maidanului cu dragoste* vă poate spune. Nu vă ascund că e o lectură dificilă şi inegală. Dar pentru un cititor de literatură românească, sau de literatură pur şi simplu, este o lectură obligatorie.

Aş fi vrut să termin, pentru a stabili vădit resursele romancierului G. M. Zamfirescu, citînd în întregime pasajul siluirii Sultanei de către Gore. Se găseşte la paginile 183, 184 şi 185 şi este o bucată de antologie. Numai un scriitor mare ar fi putut să o scrie.

România literară, 29 aprilie 1933

G. IBRĂILEANU : *ADELA*

Mutlă vreme am văzut în d-l Ibrăileanu victima unei legende, de care nu era responsabil şi la care colaborau cu egală fervoare şi intoleranţă toţi scriitorii Iaşilor şi ai *Vieţii româneşti*. Printr-o susţinută complicitate scrisă şi orală, s-a acreditat astfel treptat mitul unui fel de Pafnutie moldovean, călugăr prin temperament şi libertin prin gîndire, confesor laic şi filozof sceptic, om de bibliotecă şi iubitor al voluptăţii de a cugeta, departe de oameni agitaţi, departe de pasiuni mărunte, personaj curios, jumătate din viaţă, jumătate din vis.

Cei care nu avuseseră prilejul de a-l cunoaşte personal, reduşi la simpla lectură a lucrărilor şi articolelor sale, aveau însă dreptul să fie miraţi de această imagine a unui critic,

pe care adepții îl serveau excelent, dar pe care cărțile îl deserveau copios [...]

Nu e locul să vorbim aici despre valoarea criticii d-lui Ibrăileanu, dar nu se poate să nu amintim că în procesul de destrămare a revistei *Viața românească* și în istoricul gravelor erori critice și culturale ce apasă conștiința și amintirea acestei publicații, partea d-sale este mare. Atît de mare, încît lucrările d-sale de istoriografie nu ajung să o compenseze. Aceste lucrări dealtminteri au o netăgăduită valoare didactică, ce justifică din plin un titlu de profesor universitar, dar mai puțin o carieră de critic literar. *Spiritul critic în cultura românească,* lucrarea cea mai consistentă a d-lui Ibrăileanu, este o monografie excelentă, informată exact și scrisă metodic, din care o programă analitică serioasă ar trebui să facă un manual obligatoriu în clasa VII-a de liceu. Spun acest lucru, fără cea mai ușoară ironie. Un manual de școală presupune un spirit sintetic, ce — vă asigur — nu se găsește chiar la fiecare colț de stradă.

Aceeași preocupare de ordin didactic l-a îndemnat pe d. Ibrăileanu, spre cercetările eminesciene, unde a izbutit să stabilească anumite preciziuni de text ce lipseau, fără însă a ne da în același timp o interpretare critică a poeziei. D. Ibrăileanu se dovedea a fi un comentator, nu un critic.

Față de aceste „antecedente", care infirmau decisiv legenda unui G. Ibrăileanu filozof și artist de ținută superioară, afirmînd mai degrabă un Ibrăileanu didactic, tern, fără sensibilitate artistică și cu străvechi încăpățînări critice, față de aceste dovezi repetate de inaptitudine pentru poezie, *Adela* este o carte inexplicabilă, o mică minune care contrazice tot ce știam despre d. Ibrăileanu, contrazicîndu-l pe d-sa însuși în tot ce a făcut pînă astăzi.

O scurtă poveste de iubire, încîntătoare în grația ei, ca și în naivitățile ei de stil, o poveste melancolică „dans un goût qui n'est pas le mien", ar spune Laforgue, desuetă și romanțioasă prin detalii, dar caldă, amicală și luminoasă prin evocarea eroinei și prin monotonia odihnitoare a cadrului. Faptul de a fi fost plasată la sfîrșitul veacului trecut scuză de altfel desuetudinea povestei, ea, într-un fel, îi acordă un farmec mai mult, farmecul lucrurilor demodate, dar tocmai de aceea emoționante.

Adela aceasta este o fecioară dintr-un poem de Francis Jammes, aliaj de candoare și senzualitate, iar Emil Codrescu partenerul ei de idilă, este exact amantul de la 1890, sensibil și dezabuzat, sentimental și sceptic. Iubirea lor nemărturisită, ezitînd între nenumărate nimicuri și puerile conflicte de conștiință, ar putea să fie de un romantism strigător, un romantism de album cu suveniruri, dar pînă la urmă o salvează nu știu ce surîs îngăduitor, ce flutură asupra întregii cărți, nu știu ce sentiment de deșertăciune și de cenușă risipită în vînt.

Eroul d-lui Ibrăileanu este de o simplicitate dezarmantă. Este absolut tipul de amorez francez de la finele veacului, junele care i-a citit pe simboliști și i-a iubit, fiindu-i în același timp necaz că îi iubește. Împreunare obișnuită de sentimentalism și ironie. Se mai găsesc și astăzi asemenea eroi în cele mai frumoase comedii de Marcel Richard sau Jean Sernet.

Emil Codrescu are incontestabile accese de sentimentalism, dar, inteligent cum este, nu și le iartă și de aceea nu pierde prilejul de a le atenua cu o reflecție de autoironie.

„Peste cîteva zile, prin munții sau (mai liric) prin munții tinereții" (p. 11).

Acest „mai liric" din paranteză, este destinat să temperize expresia patetică „munții tinereții". Este ca și cum autorul ți-ar spune : „da, sînt un sentimental, știu că sînt sentimental, dar îmi dau bine seama de asta și eu însumi rîd cel dintîi de mine". Acest control de sine, această auto-ironie este un adevărat tic al lui Emil Codrescu. De cîte ori își surprinde un termen patetic sau o imagine sentimentală, nu pierde prilejul de a se denunța pe sine însuși printr-o paranteză ironică sau o pereche de ghilimele lucide : „Iluzionară, luna este «amica» visătorilor... (p. 16).

Muzica lui Chopin acompania muzica corpului ei... (cam emfatic, iubitul meu)." (p. 46).

Evident ghilimelele nu anulează o platitudine și o paranteză nu scuză un oftat, așadar acest joc al lui Emil Codrescu cu sine însuși, această severitate gentilă cu sentimentele lui, îl fac simpatic și îl salvează de primejdia trivialității.

Nu vreau să spun că notațiile triviale, prin exces de sentimentalism, lipsesc cu totul din această carte.

Bunăoară, următoarea : „Dar o fată blondă... mi-a rămas în amintire ca o splendidă viziune de artă și vis" (p. 27).

„Splendidă viziune de artă și vis" este o perfectă imagine de carte poștală ilustrată. Ea este însă răscumpărată de alte notații, surprinzător de subtile și exprimate emoționant : „Cînd se emoționează... are sufocări grațioase de pasăre care bea" (p. 41).

Observația aceasta este frumoasă ca un vers.

Unde îl recunoaștem pe d. Ibrăileanu travestit în Emil Codrescu, este în mentalitatea acestuia, în „filozofia" lui, în atitudinile lui de gînditor ușor cinic. D. Ibrăileanu este un om din veacul al XIX-lea. Este pozitivist, scientist, cu desăvîrșire nemetafizic. Emil Codrescu îi seamănă perfect și psihologia sa de individ care a descompus sub luminile științei toate iluziile sufletului, îl duce uneori la formulări de o naivitate antologică.

Femeia nu este uneori pentru el altceva decît „cîteva kilograme de materie organică extrase din elementele brute ale naturii" (p. 49). Senzualitatea este un „maximum de iritabilitate protoplasmatică" (p. 55). Amorul însuși nu este decît un fenomen organic (56), un instrument al speciei sau, în altă parte, „foamea selectivă de femeie, numită impropriu iubire" (p. 15).

În sfîrșit, un bărbat care iubește, nu face altceva, în ultimă analiză, decît să îndeplinească un rost „în stricta economie a speciei".

Se recunoaște ușor, în aceste citate de inocent cinism, mentalitatea cuiva rămas la Remy de Gourmont și la *Physique de l'amour*. Nu știu dacă Emil Codrescu va fi citit această carte. Sînt însă convins că d. Ibrăileanu o știe pe dinafară.

Spuneam că cinismul autorului este inocent. Ceva mai mult : el este inofensiv. Căci nu izbutește nici un moment să scadă nimic din frumusețea povestei, din grația ei dublată de atîtea melancolii și amintiri. O lumină egală trece prin această carte ca printr-o fereastră.

La sfîrșitul unei lungi cariere literare, *Adela* răscumpără și face iertat tot ce d. G. Ibrăileanu avea să i se ierte. Și Dumnezeu unul știe că nu e deloc puțin.

România literară, 15 iulie 1933

N. D. COCEA : *FECIOR DE SLUGĂ*

Romanul d-lui N. D. Cocea este o carte compactă, diversă şi inegală, cu un interes documentar atît de puternic şi cu scăderi sau calităţi atît de multiple, încît e foarte greu să-l judeci sumar, cu o singură sentinţă. Pentru simplificare îmi veţi permite să procedez oarecum didactic şi să urmăresc punct cu punct diversele aspecte ale acestei opere. Primesc mai bucuros să fiu schematic decît incomplet.

1) Corpul propriu-zis al romanului *Fecior de slugă* este de la un cap la altul format din vieţile paralele şi inverse ale lui Nelu Azan şi Tănase Bojoc. Ascensiunea lui Tănase, pornit din grajduri şi ajuns în primele rînduri ale unei societăţi decrepite — şi declinul lui Nelu, pornit din saloanele unei familii boiereşti, ca să ajungă probabil în închisoare ca revoltat social — iată scheletul romanului. Opunerea celor doi eroi este desemnată pînă la exces. De o parte o canalie, Tănase Bojoc, de altă parte un idealist, Nelu Azan.

Aceasta este tema cărţii d-lui N. D. Cocea şi tot aceasta îmi pare a fi şi cea mai gravă eroare a ei. Procedeul de a confrunta două destine perfect contrarii şi doi oameni complet opuşi, unul o bestie şi altul un înger, este cel puţin simplist. Pentru fiecare virtute a lui Nelu, există un viciu al lui Tănase, pentru fiecare generozitate a celui dintîi, se descoperă o mîrşăvie a celui de al doilea. Această alternanţă de culori serafice şi murdării diabolice, este nu numai dubioasă ca procedeu artistic, dar este în primul rînd o naivitate psihologică.

Nimic nu este mai greu de realizat în literatură decît un martir şi o canalie. Pentru că pe amîndoi îi paşte primejdia de a fi transformaţi în simboluri morale, ceea ce e un lucru foarte bun oriunde, numai în artă nu. (În genere, fără nici o aluzie la d. Cocea, care este un scriitor profund interesant, literatura proastă se cunoaşte după eroii excesivi — excesivi în idilă sau în bestialitate. Romanele în fasciculă nu cunosc decît prinţi frumoşi şi bandiţi sceleraţi).

D. Cocea a premeditat prea mult semnificaţia morală a celor doi eroi principali şi i-a făcut pe amîndoi prizonierii acestei semnificaţii. De la prima pînă la ultima pagină, Tănase trebuie să se „comporte" în canalie, iar Nelu în mar-

tir. Asta exclude din capul locului orice surpriză în defășurarea romanului ale cărui episoade se succed după o logică ușor previzibilă. Nu există nici un mister în povestea aceasta. Știi totdeauna cu 20 de pagini înainte, dacă nu cu o sută, ce are să se întîmple. Ba, în linii mari, din primul moment al întîlnirii lui Nelu cu Tănase (p. 83—84) tot romanul este rezolvat : „Stăteau față în față, în aparență la trei pași pe pămînt unul de altul, la antipoduri în realitate ; copilul stăpînilor, firav, plăpînd, alb ca neaua, plăcut la vedere, drăgălaș în tot ce făcea, și copilul slugilor, sumbru, sălbatec."

De aici încolo lucrurile sînt definitiv aranjate. Paralela e stabilită și autorul nu va scăpa nici un prilej a dovedi cît e de delicat și sensibil Nelu, cît de „sumbru și sălbatec" Tănase.

Asemeni lui Vania Răutu al d-lui Stere, Nelu Azan trebuie să fie din cea mai fragedă copilărie un revoluționar. Prin urmare, d. Cocea îl va face să ia, încă din prima clasă de liceu, atitudine pentru țăranii revoltați de la 1907, obligîndu-l evident în același timp pe Tănase să-i înjure : „Bieții țărani ! l-a întrerupt Nelu. Ai văzut cîți au ucis ?

— Uciga-i toaca !... Cine i-a pus să se răscoale ! Pe dracu' l-au vrut ? Pe dracu' l-au găsit" (p. 187).

Dacă Nelu îl citește pe Eminescu, Tănase desigur îl detestă (p. 190). Dacă Nelu recitează versuri din Arghezi, Tănase, nici vorbă, va recita versuri pornografice, „foaie verde trei sarmale" (p. 225). Contrastul este continuu, violent, categoric. Nici o lumină în portretul lui Tănase, nici o umbră în al lui Nelu.

Această exagerare simplistă devine pînă la urmă monotonă.

Tot ce se întîmplă în *Fecior de slugă* e menit să ilustreze psihologia opusă a celor doi eroi. Nelu o iubește, ca un idealist ce e, pe Pia, iar Tănase ca o brută, i-o fură. Nelu se luptă ca un erou în război, iar Tănase se ascunde în dosul frontului. Nelu îi apără pe muncitori, iar Tănase îi bate. Melodrama este permanentă. Și ca în toate melodramele, răul triumfă la urmă asupra binelui (într-o scenă nu lipsită de vigoare ce e dreptul, dar și ea regretabil de simbolică).

Romancierul se dovedește mai nedrept cu oamenii, decît Dumnezeu. În orice caz, d. Cocea s-a luptat crîncen cu

Tănase Bojoc și a polemizat direct cu el timp de 430 de pagini. Cel mai greu de acceptat dintre bazele acestui match moral, este episodul copilăriei lui Tănase. Nu pentru că un copil nu poate fi o bestie. Dar există o cruzime a copilăriei, în timp ce micul Tănase Bojoc are a cruzime de parvenit matur, absolut neverosimilă și cu totul disproporționată pentru puterile lui de copil. Monstru dacă vreți, dar copil în primul rînd. Prima parte a romanului *Fecior de slugă* mi-a amintit prin contrast, de minunata poveste cu copii a englezului Robert Hughes, *Un ciclon la Jamaica*, roman în care există criminali și scelerați de 10 și 14 ani, dar în care visul și poezia străbat și prin pînzele crimei.

Psihologia copilului rămîne încă în literatura noastră în tr-o fază rudimentară.

2) Pe o schemă epică atît de convențională, cît aceea pe care am indicat-o mai sus, d. Cocea a izbutit totuși (și aici stă măsura incontestabilei sale vocații de scriitor) să facă o carte vie, care se citește cu atenție agitată și cu o plăcere, desigur, inegală, dar certă.

D. Cocea are un condei viu. Mai exact, d-sa nu și-a pierdut condeiul de animator pe care l-a aruncat acum mai bine de 20 de ani în viața publică românească. Fraza aceea electrică, rapidă, colțuroasă cînd trebuie, elegantă cînd vrea, vehementă în epitete și evocatoare în imagini, fraza aceea care a însuflețit ani de-a rîndul ziare, reviste, redacții, polemici și procese, se regăsește în *Fecior de slugă* și cu asemenea frază s-ar putea salva și face lizibile istorii chiar mai false decît inocenta intrigă a romanului său.

Un exemplu la întîmplare : „Unde dispăruse el, mai ales, floarea și fudulia grădinei românești, unicul exemplar de netăgăduită originalitate pe care l-a dat în decursul veacurilor vîna viguroasă a poporului și geniul intim al neamului, el, quintesență de românism, triplu extract de inalterabilă seninătate în fața gîndirii, a frumuseții și a ridicolului, el jovialul, cuceritorul, invincibilul, incomparabilul nostru mitocan național ?“ (p. 98).

Iată o scurtă peroratie de pamfletar, în care umorul expresiei se întrece cu vehemența ei și în care abundența de adjective, departe de a face fraza inconsistentă, o face, nu știu prin ce miracol, viguroasă și virulentă.

3) Dacă insist asupra stilului d-lui Cocea, înainte chiar de a fi remarcat celelalte calităţi ale cărţii sale, este pentru că socotesc acest stil hotărîtor pentru cariera d-lui Cocea de aici încolo. Se pare că d-sa s-a angajat pentru o lungă carieră de romancier. În măsura în care un critic poate spune fără temeritate un asemenea lucru, eu aş cuteza să spun că d. Cocea greşeşte. Mijloacele d-sale nu sînt ale unui romancier. D-sa nu este un scriitor epic. Este însă un pamfletar şi poate fi un memorialist.

Cele mai valabile episoade ale romanului său sînt cele de cronică. Răscoala de la 1907 (cu admirabilul portret al lui I. C. Brătianu, acid, adînc, implacabil şi totuşi just), războiul de la 1913, neutralitatea, războiul cel mare, retragerea, frontul şi dosul frontului, mişcările muncitoreşti şi represiunea — deşi relatate sumar, sînt pagini de evocare fierbine, vindicativă, convingătoare. D. Cocea n-ar trebui să sacrifice aceste posibilităţi şi nici să le subordoneze romancierului veleitar din d-sa. Romancieri, buni şi proşti, avem destui astăzi. Un cronicar însă, un reporter, un memorialist — unul de puterea şi temperamentul său excepţional — nu văd.

Cu o mai exactă înţelegere a propriilor sale posibilităţi, d. N. D. Cocea ar putea să fie un Leon Daudet de stînga. Oricît pare de ciudată, apropierea aceasta este justă. Şi Daudet a încercat să facă romane, ratîndu-le pe toate, dar cunoscînd ca nimeni altul culisele politicii şi ale mondenităţii pariziene şi stăpînit de voluptatea pamfletului, a scris extraordinara sa serie de cronici, pline de nedreptăţi, falsificări şi copilării, dar pline mai ales de viaţă şi umor. Am recitit de curînd capitolul afacerii Syveton în versiunea lui Daudet şi deşi îmi dădeam seama de tot ce era acolo cu bună credinţă trucat şi cu rea credinţă mărturisit, n-am rezistat tabloului aceluia palpitînd de căldură şi culoare.

Înmormîntarea colonelului Hotnog, din *Fecior de slugă*, m-a obligat să mă gîndesc la tot ce ar putea să ne dea N. D. Cocea, dacă ar consimţi să fie cronicarul ultimilor noştri 30 de ani de politică, finanţe şi mondenitate. Ar fi o carte monstruos de pătimaşă, dar fără pereche de vie.

România literară, 29 iulie 1933

Sînt foarte puține elemente epice în cartea d-lui Holban. Puțini oameni, puține fapte. Un peisaj geografic și uman redus, cîteva linii, cîteva indicații.

E o carte ce nu se poate rezuma. Nu se întîmplă nimic în aceste 370 de pagini, nimic altceva decît un lung joc psihologic, cu ridicări și căderi repetate, cu tensiuni și oboseli alternative, joc ce se desfășoară oarecum în gol, fără suportul vreunei drame vizibile.

Simplu vorbind *Ioana* nu este decît jurnalul intim al unei iubiri, terorizată de gelozie. Acesta este, dacă vreți, „subiectul" cărții. În realitate însă, drama este mai puțin certă. Ea rezultă din confruntarea a două sensibilități excesive, tragice, care se pîndesc, se caută, se sprijină și se exasperează reciproc. O femeie foarte sensibilă și un bărbat foarte inteligent — nu se poate cuplu mai dificil, mai neliniștit, mai disarmonic. Iubirile fericite se răscumpără probabil cu o doză de insensibilitate, în orice caz cu o bună doză de inconștiență. Eroii d-lui Holban au însă dubla nenorocire de a fi sensibili pînă la maladie și lucizi pînă la absurd. Cu o asemenea povară de inimă și de inteligență, o dragoste nu poate fi decît o catastrofă. *Ioana* este romanul acestei catastrofe : „Întotdeauna sub orice inițiativă de a mea, cea mai spontană posibilă, surprind și instinctul de a mă analiza" (p. 12).

Instinct ? Mai degrabă, viciu.

Este în cartea d-lui Holban o îndîrjită, o sălbatecă alergare după semnificația fiecărui gest. Nu este fapt cît de mărunt sau de întîmplător, care să nu fie descompus, disecat, pus sub toate luminile posibile, mutilat de o inteligență care nu iartă nici o umbră, dar nu se mulțumește cu nici o certitudine.

E ceva atroce în această permanentă vigilență interioară, care nu permite nici odihnă, nici nepăsare, nici încredere, vigilență ce paralizează din rădăcină spontaneitatea mișcărilor.

Oamenii d-lui Holban sînt obsedați de ei înșiși. Sînt propriul lor obiect de studiu, unicul lor obiect de studiu.

înecați în exerciții psihologice se comentează, se răstălmăcesc, se complică la nesfîrșit sau, dimpotrivă se simplifică dintr-o dată cu violență. Evaziunea vieții ? În fond, e o curiozitate felul cum trăiesc — toți și toate sînt lipsite de realitate, căci dînșii trec ori fără să vadă, ori construind infinite jocuri sufletești, care modifică momentele de viață cele mai clare : „Aceeași iluzie a mea că dacă aș clarifica, aș fi fericit" (p. 88).

A clarifica ! Este o tragică păcăleală a acestor doi eroi — Ioana și iubitul ei — care din exces de atenție, mai rău își umbresc viziunea vieții. În fond, curiozitatea lor psihologică este o lipsă de vitalitate, o inaptitudine de a trăi, o deformare lentă, dar probabil iremediabilă. Viața presupune înainte de orice oarecare indiferență față de tine însuți. Să te lași puțin în voia lucrurilor, să le cuprinzi și să te lași în același timp împins de ele, să calci cu oarecare brutalitate înainte, fără a ține seama prea mult de lucrurile pe care le strivești în trecere. Altminteri, a trăi este intolerabil.

Eroii d-lui Holban au pierdut de mult facultatea salutară de a fi în acest sens biologic, brutali. Incapabili de un gest ferm, pe care să-l facă și să-l uite apoi complet, ei sînt mînați de toate clipele vieții lor, pe care le poartă după ei, necicatrizate, incomplet arse, incomplet trăite : „Scumpă Ioana, niciciînd n-a fost un dezastru mai mare ca al nostru" (p. 56).

Dar dacă în existența lor ar interveni un dezastru real, fizic, o nenorocire materială — știu eu ? un incendiu, un naufragiu —, ceva care să-i zguduie direct, nu prin comentariu și reflex psihologic, ci prin suferință fizică, așa cum suferă un animal rănit, poate că „dezastrul" ar fi mai uman, mai cald, mai fertil. Căci ce e dezolant în *Ioana* nu este suferința, ci sterilitatea ei, lipsa ei de palpitare, răceala ei, oarecum abstractă, oarecum artificializată de prea multă inteligență. De aceea cartea aceasta, scrisă atît de lucid, evocă totuși o lume atît de fantomatică, de improbabilă, de lunară.

„Este un defect funest, căruia unii îi spun ca să-i dea aparență suportabilă : luciditate" (p. 125).

Nu știu dacă eroul d-lui Holban, care observă atît de just incapacitatea sa de a trăi, nu trage totuși de aici un involuntar orgoliu. Este o mîndrie maladivă de om înfundat în propria sa dramă, din care cu timpul izbutește să-și

facă o vocație, o misiune, un scop. Prins într-o ceață de reflexii și incertitudini, el opune vieții un surîs închis, care ascunde un mare orgoliu, cel mai mare probabil, orgoliul de a suferi și de a te complăcea în suferință.

Am avut pe alocuri în timpul lecturii o impresie de sufocare morală, care mi-ar fi dat gustul de a deschide larg ferestrele acestei cărți, pentru ca să-i fac loc luminii, aerului, zgomotului. E o nevoie de descătușare, de libertate și de spațiu, pe care romanul d-lui Holban ți-o impune prin contrast, lucru ce constituie de altminteri întunecata frumusețe a cărții.

Elementele epice din *Ioana* sînt, după cum am mai spus, reduse. Cîte sînt însă, încadrează într-o ramă fragilă și delicată de fapte invizibila tragedie din centrul cărții.

D. Holban schițează just și povestește simplu în momentele nepatetice. Un val de ironie, care nu recurge de altfel, niciodată la facilități, acopere personajele de plan secund, ce se agită în jurul dramei, fără să o bănuiască însă și desigur, fără să intre în miezul ei. Tensiunea tragică rămîne exclusiv între cei doi amanți.

Peisajul geografic, în care evoluează această mică lume, este sumar. Simt totuși, martoră dramei, prezența mării în micul port Cavarna, unde se desfășoară povestea. Este poate singurul lucru deschis larg, cuprinzător, generos din această carte torturată. Marea evocată sau numai bănuită, umanizează și adîncește jocul înăbușit al celor două senisibilități, pe care romanul le confruntă. Este o evadare către larg, singura posibilitate a eroilor de a-și uita pentru un moment sterila lor frămîntare.

Nu vreau să vă recomand lectura acestui roman, fără a vă preveni că este deconcertantă. D. Holban scrie minuțios și fără perspectivă epică. Cititorul de romane nu iubește acest fel de a scrie. Dacă lui Marcel Proust publicul i-a iertat în cele din urmă scrisul analitic, digresiv și nuanțat pînă la abuz, a fost pentru că viziunea epică proustiană este largă, unitară în ciuda episoadelor, construită în ciuda parantezelor. Există în Proust și un interes anecdotic, care poate satisface gustul cititorului. Ce a devenit Charlus, cu cine se va culca Odette, pentru cine fuge Albertine — toate acestea au uneori un accentuat interes epic, de pură anecdotă, pentru care lectorul consimte să înfrunte complexul stil proustian.

D. Holban este un analist, fără să fie un scriitor epic. Faptele nu-l interesează decît cu totul incidental, în măsura în care îi alimentează soliloquiile. Foarte rar va duce d-sa pînă la capăt, pînă la „deznodămînt", o situaţie. Nu că nu ar putea. (Sînt şi în *Ioana* unele momente epice remarcabile. În spectacol, episodul întîlnirii de la Braşov — p. 146-159 —, dramatic, adînc, just.) Dar povestea în sine ni se pare exterioară şi numai semnificaţiile ei interesante. De aceea atîtea discuţii, atîtea întrebări, atîtea îndoieli în cărţile sale : „...cîteodată reaprind o discuţie numai ca să îndepărtez o stare prea limpede, fără nici o semnificaţie, care durează de prea mult timp".

Felul d-lui Holban de a scrie corespunde în totul gustului său de a diseca, obsesiei sale de a găsi semnificaţii, necesităţii de a stabili nuanţe. Un om care scrie ştie prea bine că limitele expresiei sînt foarte strînse şi că nimic nu se exprimă, fără a falsifica în oarecare măsură gîndirea, fără a o trăda, căci cuvintele au inerţia lor, autonomia lor şi e imposibil să te urmeze întocmai, prin toate drumurile interioare ale unui gînd.

Dar d. Holban, cunoscînd această regretabilă fatalitate, nu i se supune. El încearcă să exprime totul, în cele mai mici umbre, şi de aceea fraza nu se frînge şi se pierde în nenumărate detalii.

„A lupta cu Ioana (căci se numesc luptă îndelungatele noastre neînţelegeri şi veşnica veleitate de a învinge, a pleca dacă nu se mai poate învinge altfel, ca să te întorci în ace laşi timp învins şi învingător), e o supremă satisfacţie pentru orgoliu (dar lipsită de umanitate, căci ne distruge pe amîn doi), o convingere nemărturisită că am un noroc rar în chiar necazul meu, că soarta mi-a făcut o mare cinste de a mă considera demn de a-i fi Ioanei inamic, şi o schimbare de tactică, lăsînd-o în voia ei de pildă, ar semăna cu o laşitate, cu un semn că sînt un om mediocru, vrînd să-mi asigur o pace burgheză."

Cîte incidente, cîte precizări, cîte reveniri — toate pentru a întregi o idee, cu teama de a o fi exprimat insuficient. Foarte proustiană ca linie şi stil, fraza nu-i aparţine mai puţin lui Anton Holban, căci nu trebuie să vedem aici o influenţă literară exagerată, ci mai mult o dispoziţie temperamentală de a scrie astfel.

În ce mă privește, prețuiesc mult această artă, pentru probitatea ei, pentru dificultățile ei, pentru efortul ei către adevăr. Îmi dau seama, însă, de riscurile ei în roman și de greutatea ce o ridică în fața cititorului. Dacă d. Holban scrie de multe ori greu, obscur, abstract, cu nu știu ce răceală aclimatică pe alocuri, aceasta se datorește refuzului său de facilitate, care îl onorează dar îl și pierde în anumit sens.

Ioana nu va trece în marele public. E o carte care va provoca neînțelegeri existente sau atacuri plictisite.

Ea depășește cu mult linia generală a literaturii de fiecare zi.

Rampa, 11 ianuarie 1935

UN BELFER

Însemnările unui belfer [1] desfid rigiditatea genurilor literare. Ce sînt aceste pagini ? Eseu ? Pamflet ? Memorii ? Jurnal intim ? Articol de ziar ?

Cîte puțin din toate. Dar mai ales altceva : o carte de admirabilă proză românească.

Nu știu dacă autorul și-a propus într-adevăr să „atace" anumite probleme școlare. Nu știu dacă intenția sa a fost să discute organizarea învățămîntului, să-i indice păcatele și să propună remedii. Cred însă că acest lucru este cel mai puțin important în cartea sa, care nu e un referat asupra problemelor pedagogice, ci mai degrabă memorialul unei vieți.

„Însemnările" d-lui Ioachim Botez trec cu mult dincolo de obiectivul lor didactic și moral — dacă cumva un asemenea obiectiv există. Nu dezideratele scriitorului, nu critica sa, nu propunerile sale fac substanța cărții. D. Botez scrie despre nivelul scăzut al bacalaureatului, despre proasta pregătire a profesorilor, despre „plaga politicianismului în școală" — cum se zice — și despre nenumărate alte ches-

[1] Ioachim Botez, *Însemnările unui belfer*, București, 1935, Editura Fundației pt. lit. și artă.

tiuni dăscălești, regretabile sau excelente, dar cititorul nu va face greșala enormă de a-l socoti pe autor drept un militant și un polemist. Nu politica școlară îl preocupă pe scriitorul acestor însemnări, ci viața școalei, aspectele ei, umanitatea ei, dramele și comediile acestei umanități.

Școala este un vechi cîmp de experiențe morale.

„Clasa" și „cancelaria" ridică față în față două ireductibile lumi, între care punte de înțelegere nu există. Deopotrivă de opace una față de alta, „clasa" și „cancelaria" se terorizează cît pot. Copilul și omul mare, confruntați zilnic într-o luptă surdă — iată cumplita dramă a pedagogiei. Nu e vorba nici de belferii-funcționari, prinși în mecanismul mort al orariului, unde își aduc plictiseala lor, dezgustul înăcrit de viață, maniile lor groaznice, ucigătoarea lor lipsă de imaginație. Nu e vorba nici de stupiditatea elevului pușlama, chiulangiu și șmecher. Și unii și alții se simt destul de bine între zidurile școalei. Dar aceste ziduri îl închid în același timp pe belferul poet și pe copilul sensibil. Unul căutînd în clasa cu „atîtea canalii mititele" lăcașul de inteligență ce trebuie surprins și ajutat ; celălalt așteptînd dinspre cancelaria feroce un semn de prietenie, un cuvînt de stimă. Pierduți deopotrivă în acest pustiu cu bănci, manuale, trimestre, note, corijențe, belferul și copilul suferă într-o singurătate fără scăpare.

„Părerea mea de belfer necăjit și sceptic e că întreg meșteșugul pedagogic de la descălecătoarea lui Pestalozzi pînă la Marius Chicoș Rostoganul și ultimile teorii de pedagogie infantilă, suferă de un mare și ireparabil cusur : e născocit și aplicat de oameni care nu mai sînt și nu mai pot fi copii." (p. 57).

Diagnosticul este pe cît de precis, pe atît de delicat. El rezumă una din cele mai suave dureri, din cîte ne este dat să trăim, căci probabil nimic nu egalează în finețe și în nuanțe un suflet de copil, terorizat de neînțelegerea omului mare.

Belfer, d. Botez se silește să-și priceapă „canaliile mititele" ce-i stau înaintea catedrei, înșiruite în bănci. Autoritatea sa de dascăl n-o întrebuințează pentru a ucide misterul copilăriei și al adolescenței. Îi lasă acestei copilării și acestei adolescențe întreaga libertate intimă, întreaga autonomie, încercînd doar cu foarte subțiri degete să desprindă din im-

pulsiile, tăcerile şi misterele lor, puţină muncă, puţină atenţie. „Belferia" aceasta e o vocaţie, o artă, un exerciţiu de suplеţe morală.

Şcoala îi furnizează d-lui Botez o serie de tipuri variate şi pitoreşti, pe care le evocă în aceste însemnări, cînd cu melancolie, cînd cu violenţă, cînd cu emoţie, cînd cu asprime. Scrisul său are o pregnanţă plastică şi o putere vizuală, care nu sînt ale unui eseist, ci ale unui romancier. Fiecare din personajele cărţii prinde viaţă din două trăsături, dintr-o notaţie, dintr-un epitet. „Filistinul", „Păianjenul", „Limbricul", „Pupăza", nu sînt simple porecle şi nici abstracte categorisiri morale, ci adevăraţi eroi vii, surprinşi într-un moment grotesc sau patetic din trista lor viaţă.

Iat-o pe „Pupăza" : „Dar într-o noapte, cînd la răspîntia de la Poştă carul mare clipea aşa de languros, cînd gîngăniile jucau nebune în jurul lămpii singuratice, cînd mirosul teilor înfloriţi pe sub care mergeam îţi pătrundea în suflet, luînd-o sfios de braţ, i-am şoptit : «Ce frumoasă trebuie să fi fost în rochia aceea cu volane la logodna Lalei !»...

Şi ea, plecînd repede capul : «Ei, hai, d-le Botez, nu mă mai lua aşa în bălălău».

Carul mare nu mai clipea. Teii şi-au oprit răsuflarea. Gîngăniile lămpii au încremenit o clipă" (p. 102).

Iată-l pe „Filistin" : „Era un om înamorat de economie şi precizie, un drămuitor al necunoscutului. Într-o noapte cu lună plină, plutind visătoare printre norii fugari ca fulgii de păpădie, el îmi zise : «Cu ce viteză o fi mergînd ?»... Iar cînd ajunserăm în dreptul uzinei electrice, o biată maghernită bocănind ca o moară stricată, se opri deodată locului ascultînd ca o moaşă bătăile pruncului din pîntecele mamei ; în huruitul de noapte al motoarelor el auzea ceva smintit... Am intrat amîndoi înăuntru, s-a oprit, a mai ascultat cîteva clipe, şi s-a dus drept la piesa cu beteşug" (p. 86).

Uneori, condeiul d-lui Botez nu se mulţumeşte să evoce, ci atacă, loveşte şi invectivează. Scrisul său adaogă atunci unui delicat simţ de poezie, neaşteptate accente de luptă. Ele sînt poate, artisticeşte, mai puţin valabile.

„Acesta-i... Limbricul... Acesta-i viermele... Acesta-i dascălul care murdăreşte breasla şi şcoala... L-aţi privit vreodată ţintă în ochii rătăciţi care cată spre pămînt ?... I-aţi urmărit

slova care se întinde moale, fetidă, ca zeama de varză trezită, aruncată la canal ?" (p. 125).

D. Ioachim Botez întruneşte în scrisul său suave nuanţe şi invective tari, o melancolie intimă dispusă spre pace şi un simţ de revoltă morocănoasă, ce nu cunoaşte iertare. Visător şi acid, blajin şi virulent, aruncă asupra vieţii o privire ce îmbrăţişează şi respinge cu egală pasiune : „Un scai ţepos lîngă o dalie tîrzie..." (p. 118).

Valoarea primă a *Însemnărilor unui belfer* nu este însă nici în materialul lor, nici în temele abordate, nici poate în incontestabila viaţă ce le însufleţeşte. Aceste însemnări revelează, înainte de orice, un prozator de mari posibilităţi, o proză bogată, cu un ritm ce leagă şi rotunjeşte fraza, dîndu-i mişcare, densitate, putinţa de a se ridica fără efort şi de a cădea fără oboseală. Vocabularul îi este colorat, sinteza firească. Ceva solemn şi familiar în acelaşi timp stăpîneşte fără vigoare acest scris. E o proză pe care o hrăneşte un dublu curent de vorbire arhaică şi de lectură umanistă. Împreunarea dă o savoare nouă, o strălucire care ar fi factice, dacă nu ştiu ce simţ sigur n-ar păzi aliajul de excese sau descompuneri. Belfer, d. Ioachim Botez nu este, în scris cel puţin, livresc.

Aş vrea să transcriu cît mai mult pentru edificarea lectorului. Dar nu vreau să rup din întregul paginilor o frază pe care n-aş putea-o reproduce decît sărăcind-o. Citiţi prima pagină a cărţii : este o mică şi completă minune. Nu-i lipseşte nici coloarea vie a peisajului evocat, nici imaginea jumătate funebră, jumătate grotescă a omului învins, nici vocativul puţin retoric al scriitorului ce meditează la vanitatea lucrurilor, nici ironia înfiorată în faţa morţii, nici invocarea versurilor de demult... E o pagină tristă şi împăcată, gravă şi surîzătoare, dureroasă şi senină. Întreaga artă a d-lui Botez e rezumată aici.

Nu voi consimţi să pun în primejdie această pagină fragmentînd-o. Dar voi transcrie cu orice risc, din alt capitol al cărţii, un scurt pasaj :

„A, ce biserică smerită, măruntă ca o băbuţă, prididită de ani, de pomi încărcaţi cu roadă, de seninul dimineţii de toamnă, cu ciripit de lăstuni, cu o horă de morminte împrejur, năpădite de buruiană şi de melci, cu băieţi şi fete de

școală înghesuiți pînă în tindă, ascultînd distrați cazania din altarul pierdut în fumul iute al lumînărilor... Atîta tinerețe fragedă în ceața asta vînătă de fum înăbușitor, cînd sus, în jurul turlelor se zbenguiesc în voie lăstunii, iar melcii își fac plimbarea de dimineață în frunza cu lacrămi de rouă, pe lespezi cu povești de moarte, din care n-a fugit încă răcoarea nopții... De aș fi fost eu preot, ieșeam cu darurile sfinte afară sub bolta albastră a templului pe care Dumnezeu l-a zidit înainte de toți vecii și i-a aprins pentru totdeauna o candelă cu care paracliserii n-au a se mai necăji potrivindu-i mucul."

O gravitate bucolică, nu lipsită de anumit suflu retoric, străbate acest fragment.

Cu asemenea strălucite calități, ce drum va lua în literatură d. Ioachim Botez, în momentul în care va fi terminat capitolul școlar ?

Bun povestitor, drumeț atent, privitor sensibil ar putea să ne dea un nou itinerar geografic și psihologic, asemeni unui nou Calistrat Hogaș, al cărui discipol pare a fi bucuros să se numească. Iată, desigur, o bună cunoaștere de sine însuși.

Sînt însă anumite elemente în cartea aceasta primă, care indică pentru viitor posibilități cu totul speciale. Mă gîndesc la paginile propriu-zise de memorii. Aflăm cu surprindere că belferul a fost pe vremuri boem și că, dincolo de zidurile școalei, el a cunoscut o junețe agitată, prin redacții, prin cercuri scriitoricești. Silueta lui Bogdan-Pitești, portretul lui Nae D. Țăranu țin de acest capitol de memorii, deocamdată abia în treacăt deschis. D. Botez nu se va opri mai mult în acest despărțămînt al amintirilor sale ? Noi îl socotim deocamdată un memorialist.

Revista Fundațiilor, mai 1935

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

În anul 1924 — mi se pare — doamna Hortensia Papadat-Bengescu a prezentat Teatrului Național, și a făcut să se reprezinte, o dramă construită pe tema unui roman. În *Lulu*,

cartea de tinereţe a d-lui E. Lovinescu, scriitoarea distingea trei momente precise, susceptibile de a fi rezumate în trei acte şi de a fi înlănţuite într-o gradare teatrală.

Cetitorul atent al *Fecioarelor despletite* şi-ar fi putut da seama că faptul acesta nu era o simplă întîmplare, ci că în realitate implica în sinea lui o anume optică. Ochiul d-nei Hortensia Papadat-Bengescu prinde viaţa în aspecte definite şi desluşeşte oriunde limitele unei scene imaginare. Din universul său sensibil gratuitatea lipseşte. Orice gest se angrenează în complexul unui fapt şi orice fapt se integrează în eşafodajul unei acţiuni. Pare că este în temperamentul său o înclinare spre mecanic, în sensul unei percepţii exclusive a mişcării, a situaţiei grafice, a reliefului, a deplasării materiei. Un surîs, o încruntare, o mînă ridicată, o grimasă trăiesc în sensibilitatea scriitoarei ca un detaliu decorativ, ca un motiv necesar într-un ansamblu mobil şi pînă — prinzîndu-i sensul — să o transforme în *gest,* ochiul nu reţine decît traiectoria mişcării.

> „Mimi, deodată, surîse delicios, surîsul acela, lîngă vasul scund de porţelan, plin de roze proaspete, acel surîs fu singurul motiv luminos al Hallului."

Observaţi cum mişcarea se integrează în decor ca o mobilă şi cum existenţa ei îndeplineşte o funcţie de precizare a interiorului. Surîsul se situează întîi în cameră, „lîngă vasul scund de porţelan", aşa cum s-ar situa un scaun, o carte sau un bibelot, îşi pusese acolo o culoare a lui şi este în totalul interiorului ca un motiv marginal în desemnul unui covor. O dată statornicit acest prim moment al surîsului, o dată angrenat în realitatea exterioară a odăii, el reintră în suflet şi dobîndeşte acolo pe un alt plan alt sens şi altă funcţie. E pragul dincolo de care mişcarea devine gest. Căci peisagiul citat continuă :

> „Aşa fel încît privirea întîmplătoare a lui Nory, întîlnind acea lumină neobicinuită, sprîncenele ei subţiri desenară o mirare circumflexă. Mini se scoborîse în ea însăşi".
>
> (*Fecioarele,* p. 31.)

Sensul gestului e în contra-timp. Acel „surîs fu singurul motiv luminos al hallului. — Mini se scoborîse în ea însăsi". Două aspecte independente ale aceluiaşi timp, din care însă obsedant, continuu, metodic şi firesc scriitoarea îl fixează cu predilecţie pe întîiul. Notaţia, sugestia, imaginea — totul sesizează înfăţişarea mecanică a universului, asimilîndu-l în grafica lui, în dramatismul lui exterior şi fixîndu-l neted între linii precise :

„Astfel de căsătorii făcute fie din amor, fie din calcul, au numai o parte limitată de înţelegere. Sînt ca două circomferinţe care se întretaie pe o porţiune comună şi rămîn cu totul despărţite celelalte două spaţii : ale educaţiei, ale amintirilor."

(*Fecioarele*, p. 134.)

sau :

„Mini consultă ceasul de mînă. Se înserа frumos. Prin geamul larg de lîngă divan se scoboară o seară fină, melodioasă. Era enorm de mult cer afară".

(*Fecioarele*, p. 142.)

Notaţii care sînt transpuse din lumea nedesluşită a senzaţiilor pe un plan fix, impresii fugare ţintuite în conturul unor imagini dure, o întreagă viaţă sufletească ce devine, în expresie, materială şi definită. E în această precizie senzorială o calitate de care scriitoarea îşi dă seama şi pe care nu o lasă rebelă, în voia ei. Întreaga metafizică a dulcei Mini, lungile ei dispute academice cu Doctorul Rim, această problemă naivă a *trupului sufletesc*, teoretizează numai o realitate sufletească ce îi aparţine.

În psihologie, d-na Bengescu se clasifică în categoria „tipului motor". Întru atît temperamentul său este incapabil să considere indefinitul şi întru atît este străin de abstracţie (trăsătură cu care autoarea *Concertului* se dovedeşte a fi femeie), încît nu poate înţelege o stare de suflet decît abordînd-o într-un fel de anatomie a sa, pipăindu-i oscilaţiile în anume variaţii de fizionomie specifică, studiind-o amănunţit pe o planşă dreaptă, unde mădularele sufletului să se distingă unul cîte unul : trupul sufletesc.

Expresia caracterizează concis.

Dar acest dramatic al concertului, această putință de o sublimă viață în forme și de a o circumscrie în scene, nu se rezumă la detalii și stil.

Compoziția *Fecioarelor despletite* o cuprinde întreagă în elementele ei.

Cartea aceasta, întîiul roman al scriitoarei — pare a fi fost scrisă după o operație inversă celor trei acte din *Lulu* : un scenariu cu șapte momente, ce ar fi putut să fie cuprinse între patru ridicări de cortină, a slujit drept schemă unui roman cu tot atîtea capitole. Propriu-zis *Fecioarele despletite* s-ar numi : roman în șapte tablouri. Fiecare episod se petrece între pereții unui interior și nu i-ar trebui cuiva o mînă prea pricepută și nici muncă prea mare să închidă toate momentele povestei în patru acte conturate.

Observați : capitolul I — vizita Linei, Noryei și Miniei la Prundeni : capitolul II — vizita celor două tinere prietene la Lina Rim ; capitolul III — altă vizită la menajul Rim ; capitolul IV — dejunul Miniei la Rimi ; capitolul V — nouă vizită la Prundeni ; capitolul VI — puțin mai complicat, se rezumă de fapt în interiorul Elenei Drăgănescu, iar ultimul în sala expoziției lui Greg sau în sala Ateneului.

Și nu e deloc arbitrară această simplificare : e însuși scenariul cărții, economia povestei care se petrece întreagă prezentîndu-și toți eroii în șapte încăperi deosebite și șapte situații succesive.

Maniere de a introduce personagiul, detaliile de atmosferă, indicațiile de decor, gruparea lor și a eroilor în scenă — toată această tehnică teatrală, tot acest utilaj de dramaturgie elementară construiește pagină cu pagină cartea. Capitolul prim este în acest sens o capodoperă. Spectatorul — reprezentat aici de ochiul dulcei Mini — asistă la o dramă misterioasă, ascunsă în dosul lucrurilor și a gesturilor, un conflict surd care simte bine că se petrece, fără să-l știe, bănuindu-l, o taină încă „nedezlegată ce se precipită, dar nu se încheie." Dacă scriitorul și-ar îndrepta reflectorul dincolo de încăperea unde ne-a fixat, dacă ne-ar duce în întîmpinarea lui Doru Halipa, misterul s-ar lumina. Scena însă nu poate fi sărită ; sîntem la teatru :

„...liniştea măreaţă a coardelor de bronz
din pianul mare de abanos era şi ea
cuviincioasă. Lucrurile participau azi
cu un tact şi cu o inteligenţă nespusă
la împrejurările zbuciumate ale oamenilor.
Tabloul de interior era expresiv. Privitorul înţelegea că toate acele personagii aşteptau ceva sau pe cineva
care să le descleştеze poza. Două perechi de ochi, ţintiţi cu o statornicie
neliniştită spre ferestre, dau indicaţia
acelei aşteptări : ai Lenorei şi ai lui
Mini. Celelalte trei : Lina, Elena, Nory,
cu toate că întoarse spre interiorul camerei, aveau o privire a ochilor dinăuntru îndreptată tot într-acolo".
(*Fecioarele*, p. 21.)

Ai spune — atîta e tabloul de sigur conturat —, o scenă în faţa căreia s-a coborît o sticlă dură şi groasă : nu auzi nimic, buzele se deschid ciudat, fără sunet, aşa cum se agită ciocanul soneriei sub clopotul maşinei pneumatice, oamenii rămîn încrustaţi în misterul clipei.

Oriunde în paginile romanului se întîlnesc două personagii, scriitoarea-regizor — stăpînind realmente simţul scenei — le stabileşte locul, le situează pe plane deosebite, le apropie sau le depărtează după anumite norme, ai spune, de perspectivă :

„Formau acum patru grupuri distincte :
Rim, Nory şi Mini
— Eliza cu Trubadurul şi Lina."
(*Fecioarele*, p. 138).

Iar cînd ţine să-l introducă pe lector în miezul unei întîmplări sau să-i amintească un erou părăsit o vreme, cînd vrea să mascheze un eveniment şi să descopere un fapt, îi desemnează întîi cadrul, cercetează liniile mobilelor, analizează interiorul.

Afli nevroza progresivă a Lenorei Halipa şi nenorocirile lăuntrice ale menajului ei dintr-o prezentare prealabilă a casei din Prundeni :

„Stările succesive ale Lenorei în diferitele faze ale boalei, călătoriile neobicinuite, aduseseră mare dezordine în fizionomia, timp îndelungat așa de statornică, a interiorului Halipa. Însuși pianul inviolabil, fusese la cine știe ce zdruncin împins deoparte și dispoziția camerelor, a mobilierului, suferise fluctuațiile unor destine rele, care se legau strîns de ale oamenilor, pe care îi slujeau".

(*Fecioarele*, p. 171.)

Și mai ales acest pasagiu deosebit de semnificativ, cîteva pagini mai departe :

„Pe Mini o interesase de-a dreptul acea schimbare a aspectelor locului, așa de fățișă și care exprima așa de bine raporturile dintre lucruri și patimile oamenilor. Cînd vizitase Prundenii cu doi ani înainte, totul părea acolo statornic, dar probabil era ultima fază a formei de atunci, de oarece totul se modificase cu atîta repeziciune. Mini apucase atunci panorama supremă a unei așezări. Acum putea privi risipa lucrurilor și mersul ei grabnic de fărămițire".

(p. 177.)

E în această artă de psihologie aplicată a decorului o trăsătură esențial femeiască și din acest punct de vedere exemplul d-nei Bengescu nu e unic. D-ra Ticu Archip, d-ra Lucia Mantu (aceasta cu mijloace mai modeste) și îndeosebi acele puține și admirabile pagini care, într-o primă colecție a *Cetății literare*, le iscălise o misterioasă doamnă numai cu o inițială, dovedesc această virtute. Dar singură autoarea *Concertului* știe să cuprindă în unghiul dintre lucruri și oameni toată semnificația unui moment și singură izbutește să „mobilizeze" spațiul dintre suflete.

Există în miile de metri ale unui film anumite prize ciudate dintr-un unghi oblic într-o lumină scurtă sau într-o umbră tare, poze prinse dintr-un plan ridicat sau strîmb,

în care expresia feței spune nu numai emoția unui fapt oarecare, dar mai ales subliniază poziția obiectivului. Aceste scurte amănunte ale peliculei constituie relieful ecranului și ele singure depășesc fotografia. În fixarea decorului, în gruparea scenică a eroilor, în „priza" gesturilor, d-na Bengescu utilizează această manieră de punere în scenă, situîndu-și obiectivul astfel încît să taie clișeul obicinuit al lucrurilor și să le lumineze în linii inedite. Mișcarea trăiește atunci pentru sine însăși, dispoziționată de mobilul ei sufletesc și deplasată aproape dintr-o ambianță interioară ; există ca un dezacord straniu într-o succesie ordonată de linii.

> „Elena, tulburată de acea veste, pălise cu mîini moi și reci care tremurau. Cum Drăgănescu tocmai intra într-un elan neobicinuit și nemotivat, Elena se repezise spre el cu gest de brațe întinse. Neînțelegînd, descumpănit, Drăgănescu își închipuia o nenorocire, nu știuse care, și rămăsese cu mîinile în jos... Elena fără contenență, neștiind ea singură ce a vrut, se întorsese lîngă pian, de care Marcian sta rezemat, urmărind-o din ochi îngrijorat".
> *Concert din muzică de Bach*, p. 263.)

Ai — citind din d-na Bengescu — impresia că oprești ceva în loc și că prinzi în ace cu gămălie, pe o pînză invizibilă, o viață și o serie de imagini, ce se zbat să pornească mai departe. Dar în legile mecanice ale acestui mers există anumite puncte moarte, „poze" ce așteaptă să fie „descleștate", evenimente virtuale și probabile, care țin — după o precisă economie dramatică — drama în loc și o fac să se țintuiască într-o clipă grea. Tehnica teatrului îi aparține întru atît romanului scriitoarei, încît sînt momente cînd simți lipsa unui personagiu, îi aștepți intrarea, știi că trebuie să pășească în sfîrșit peste pragul paginii. Nevoia aceasta de echilibru scenic, necesitatea imediată a întregirii grupului, sudarea unui moment cu altul prin intervenția neluctabilă a personagiului absent din scenă, acest resort tainic, specific tehnicii teatrului, devine în romanul doamnei Bengescu un

nod dificil în desfășurarea povestei, un sentiment curios de jenă, de înăbușire, de așteptare încordată și fixă. Bunăoară :

„Privitorul înțelegea că toate acele personagii așteptau ceva sau pe cineva să le descleștezе poza...
...Dar acea chemare puternică a tuturor voințelor spre poarta mare, spre drumul pe unde cineva, liberator, avea să vie, acea chemare părea a nu grăbi cu nimic sosirea salvatorului..."

(*Fecioarele*, p. 21.)

Sau următorul fragment din *Concert din muzică de Bach*, admirabil nu numai pentru semnificația lui teatrală, ci mai ales prin amănunțita considerare a tuturor fețelor pe care o situație le poate avea :

„Fu un moment de pauză, în care probabil ar fi trebuit să intre Lia, pentru că Linei i se păruse că vine ; ar fi trebuit să intre, pentru că Lina ar fi dorit să audă pe Lia și mustrarea ei și bunăvoința lui Rim ; sau pentru că vorbele schimbate acolo păreau a-i fi făcut loc să intre ; pentru că bolnavul își alimentase și răbdarea și indulgența din nădejdea acelei întoarceri, pentru că absența ei durase destul, dacă nu prea mult. Dar nu veni, și minutul rămase suspendat..."

(*Concertul*, p. 16.)

Cu aceste mijloace doamna Bengescu își creează scena rulantă a povestei. Cetitorul poate trece prin carte neobservînd maniera, dar dacă știind să lege trei-patru amănunte la un loc și să le explice, își dă seama de esența dramatică a talentului romancierei, încearcă o surpriză, pe care cinematograful n-a întîrziat să o exploateze : tabloul reprezintă doi oameni luptîndu-se cu îndîrjire, o clipă primejdioasă, un pumnal gata să cadă peste creștetul unei fecioare adormite ; situația e încordată și respirația spectatorilor inimoși oprită în loc — cînd, iată, obiectivul se depărtează și cuprinde pe pînză o întreagă sală de teatru, informîndu-te că de fapt

primul tablou al filmului se petrecea pe o scenă la început ascunsă de trucul inteligent al regizorului.

Comparația de astă dată ne falsifică gîndul, fiindcă nu poate fi vorba în cazul acesta de trucaj. Subliniem numai structura teatrală a compoziției, căreia nu-i scapă nici unul din elementele tehnice obicinuite. După ce și-a construit scena, scriitoarea ne depărtează de ea, o situează în perspectivă, ne elimină pe noi și se elimină pe sine dincoace de rampă, închizînd drama într-un cerc, pe care ține să-l diferențieze cît mai riguros de tot ce nu este el și să-l izoleze într-un destin impermeabil.

> „...iar cucoana Vera dimineața, cînd deschidea geamul, admira casa din față : Halal casă !... Asta casă !... O dată casă. În adevăr, cu arhitectura ei pompoasă, vopsită proaspătă, cu ipsosurile intacte, la colț de două strade, cu porțile de fier poleite din belșug, greoaie ca un mausoleu de lux, casa iadului aștepta liniștită în marginea de trotuar un fulger, ce nu-i cădea asupra".
>
> (*Concertul*, p. 241.)

Desele noastre citate de mai sus [1], dacă n-au dovedit (ceea ce nici nu țineam) existența unui clișeu, pe care scriitoarea l-ar utiliza în compoziție, au subliniat o sensibilitate artistică și un temperament. *Concertul din muzică de Bach* păstrînd în notație, imagine, detaliu de atmosferă, situații lăuntrice și în unele momente rare ale povestei toate calitățile de precizie dramatică studiate pînă acum, posedă totuși o construcție mai puțin schematică decît *Fecioarele despletite* și — în desfășurarea sau în prezentarea anecdotei — o logică mai puțin scenică. În nici un caz, oricît am simplifica, n-am putea reduce capitolele volumului la unitatea unor acte de

[1] Nu vom ști niciodată să facem abuz de citate. Eseul — acest gen facil de trecere între gazetărie și studiu — își poate îngădui considerații vagi și aproximații neverificate pe cîntare. O cercetare de critică fără citate e ca o conferință despre o călătorie fără proiecții, sau ca un tratat de anatomie fără planșe. Ne trebuie, ca să rămînem în adevăr, o continuă raportare la obiect, o neîncetată confruntare cu textul și expresia cărții. Cetitorul să ierte greutatea lecturii — dacă este.

teatru, şi nici întreg romanul la formula unui tip. Ceea ce evident spune foarte mult pentru posibilităţile de înnoire ale scriitoarei şi pentru viitoarea creştere a acestui talent impresionist.

Concertul se construieşte strîns pe dimensiuni cumpănite îndelung, fără pagini de prisos, fără insuficienţe, cu o siguranţă în drumul povestei şi un echilibru în succesia episoadelor care ar fi putut primejdui mersul lor spontan, creşterea lor inspirată şi liberă. Un volum scris cu o economie atît de strictă trebuia să înfrunte greutatea lucrului „făcut", să înlăture impresia convenţionalului şi a scheletului.

D-na Hortensia Papadat-Bengescu a dat literaturii româneşti, în al doilea roman al său, cartea cea mai construită din cîte au fost sortite şi totuşi nu cea mai puţin vie.

Aria povestei — largă şi cuprinzătoare — închide o întreagă lume de profesori, deputaţi, aventurieri, medici, artişti, servitori, studenţi, amanţi, femei oneste, mici depravate, o lume bogată de eroi echivoci sau autentici prinşi din burghezia înaltă, din aristocraţie, din mahala, un univers coerent şi multiplu, care se organizează cu toţi tipii lui, savuros de diverşi, întreg în jurul unui fapt oarecare, concertul d-nei Elena Hallipa Drăgănescu. E toată Cetatea vie, legîndu-se pe invizibile căi de această simplă întîmplare, banal eveniment monden, pe care împrejurările îl urcă gradat pînă la proporţii impresionante, serata muzicală din care voia vieţii de fiecare zi face un nod însemnat de drumuri şi destine. Toată societatea aceasta, dezbinată dacă te-ai hotărî să însemni pe scurt un repertoriu al personajelor ei, se angrenează amănunţit şi logic în jurul faptului.

Patimi străine, interese ascunse, doruri timp îndelungat reţinute, sentimente, prejudecăţi, perversiuni, converg înspre acest punct de interferenţă şi se leagă de el necesar. Concertul Elenei nu e o etapă a romanului, nu-i adaugă anecdotei elemente noi, nu sporeşte acţiunea, nu le creează personagiilor o situaţie mai mult în raport cu care să se definească. Şi cu toate acestea e linia însăşi a cărţii, hotarul ei circular, lait-motivul unic a treizeci de vieţi perfect deosebite. Se anunţă incidentul în primele pagini, revine fără o vizibilă importanţă la oarecare distanţă, se repetă aici în şoapte, continuă colo puţin mai distinct, e reluat mai des, din ce în ce mai des, trece din gură în gură, se lămureşte ce

amănunte intră în conștiința personagiilor, ocupă centrul cărții, prinde sens, grupează, cucerește și deodată toată această lentă și lăturalnică pregătire, toată această gradare preliminară și răbdătoare izbucnește totalizînd cartea, unificîndu-i lumea și rotunjind într-o singură clipă resorturile de viață și ascunzișurile Cetății [1]. Ajunul concertului îi găsește pe toți eroii închiși în același cerc, legați unul de altul în așa fel, încît ori de unde ai porni să-i cunoști, drumul te-ar duce pe lîngă destinul fiecăruia. În clipa cînd lanțurile subțiri ale acțiunii îți păreau îndoielnice și cînd simțeai că pierzi perspectiva întregului roman, o întîmplare strînge brusc resorturile povestei, adună într-un singur plan toate personagiile și ți le prezintă aproape demonstrativ : înmormîntarea Siei. S-a remarcat desemnul minuțios al episodului acestuia, calitățile lui de literatură independentă chiar de restul romanului. E într-adevăr una din cele mai bune pagini din cîte cunoaștem în scrisul contimporan.

O prețuim însă mai ales pentru siguranța ei tehnică ; e o sinteză a celor două sute de pagini ce o preced, și o fixare a lor în linii drepte, într-o concizie inginerească. Pentru stricta ei coerență, amintește foarte aproape celebra recepție a prințului de Guermantes, care sfîrșește *Timpul regăsit*.

Tot meșteșugul romanului ca gen e rezumat aici. Autoarea *Concertului* îl posedă.

D-na Bengescu nu speculează psihologia eroilor săi. Aparatele sale de cunoaștere nu sînt făcute pentru introspecție directă, eliminînd faptul și disecînd abstract stări de suflet. Jocul interior al unui moment nu se eliberează din această poveste, pentru a fi urmărit singur. Femeie, scriitoarea are cultul și sentimentul contingentului. Scrisul său se lovește de pereții întîmplării și numai cînd ei sînt destul de subțiri pentru ca zgomotele de dincolo să răzbată, numai atunci aude. Altfel singurele variații pe care le surprinde în asistența

[1] Evident — citațiile acestui proces de gradare ar fi edificatoare și rîndurile lor principale ar constitui o admirabilă antologie și un prețios îndreptar. Sînt însă atît de multe, încît e materialmente imposibil să le transcriem. Pentru cetitorul, pe care lucrul îl interesează în deosebi, îi însemnăm acestui proces, etapele de căpetenie : p. 33, 69, 92, 120, 122, 123, 126, 131, 141, 146, 166, 191, 194, și restul paginilor de la urmă în întregime.

personagiului ţin de anecdotă şi decor. Povestea măsoară credincios mişcările lăuntrice şi le exprimă numai întru atît întrucît ele se realizează în fapt. Nici unul din eroii săi nu este excedat de propriile lui înălţimi lăuntrice : fiecare trup îi ajunge întocmai unui suflet respectiv. Astfel se explică de ce d-na Bengescu a creat în literatura românească tipii cei mai clar conturaţi şi cei mai consecvenţi cu firea lor. În calificarea personagiului procedează sumar : un adjectiv asociat numelui şi repetat pînă la obsesie, cînd nu pînă la inexpresivitate. Dar aceasta nici nu-i adaugă nici nu-i scade nimic psihologiei lui, fixată altfel decît în cuvinte şi determinată între alte hotare decît ale descinderilor sufleteşti. Fără să tragă singură şi direct concluziile, scriitoarea îi oferă cetitorului toate datele. O fină reţea de amănunte şi nuanţe anecdotice e desemnată lent fiecărui destin al romanului : cîte personagii atîtea hărţi. Cînd acest material prim de cunoaştere încearcă să fie adîncit şi cînd scrisul se părăseşte pentru căutările vagi ale senzaţiei şi ale explorărilor lăuntrice, d-na Bengescu crează un personagiu convenţional şi fals : Mini. În afară de acţiune, simplă spectatoare al unui tablou, care nici nu-i aparţine, nici n-o antrenează în vîltoarea lui, Mini rămîne umbrită şi incertă, pentru că rămîne pasivă. Oamenii d-nei Bengescu întru atît se caracterizează şi prind conştiinţă de fiinţa lor, întrucît participă la poveste, sînt implicaţi în tragediile ei şi sînt întîlniţi de acţiunile şi gesturile celorlalţi. De aceea nici nu există propriu-zis în romanele acestea personagii secundare. Estompa nu e utilizată în desemnul lor. O dată intrat activ în sfera epică a cărţii, omul s-a delimitat, a dobîndit siguranţă în mişcare şi prinde să trăiască realmente acolo, stăpîn sigur al cîtorva facultăţi sufleteşti evidente şi realizate.

Această certitudine în abordarea eroului o desparte complect pe autoarea *Concertului* de arta proustiană, de care critica — uneori drept un elogiu, alteori o mustrare — a apropiat-o. Nimic mai uşor decît un repertoriu al personagiilor sale ; în dreptul fiecăruia, un index de fapte ; un material simplu de evenimente definite l-a remarcat dimpotrivă eşecul repertoriului proustian alcătuit de d. Charles Daudet, fără să se remarce însă imposibilitatea unei astfel de lucrări. Anecdotic, nici una din clipele mari ale *Timpului pierdut* nu sînt motivate. Procesul lor de elaborare şi urmărirea nece-

sităţilor acestui proces de altundeva decît în poveste. Reţeaua propriu-zisă a faptelor se suprapune unei urzeli mult mai fine din adîncimi, care nu se lasă cunoscută decît direct într-o descindere acolo. Iată de ce sînt în Proust volume în care acţiunea nu depăşeşte evenimentului infim al unui singur minut cîştigîndu-şi însă această încercuire spaţială în profunzime. Ori, dimpotrivă, poţi urmări într-o ascensiune continuă datele oricăruia din evenimentele *Fecioarelor despletite* sau ale *Concertului* şi îi poţi stabili clar desemnul lui exterior. Nevroza Lenorei Hallipa, transformarea bunei Lina într-o Lină hirsută şi cîinoasă, pasiunea prinţesei Ada, romanul sentimental Elena-Marcian, toate momentele patetice ale celor două cărţi se rînduiesc pe o scară simplă, fiecărei trepte interioare răspunzîndu-i credincios un semn limpede în afară. Procedeul putea fi insuficient. Scriitoarea posedă însă o admirabilă intuiţie şi prinde dintr-o serie de fapte punctul nevralgic, momentul care rezumă esenţial, treapta care defineşte. Îi rămîne cetitorului sarcina de a descifra sensul anecdotei şi de a-l specula el singur, de vreme ce autoarea se refuză. Un exemplu admirabil e cazul Mika-Lé. Iată-l sumar aici.

Lenora, soţia moşierului Doru Hallipa, fată liniştită dintr-un umil tîrg de provincie, îşi descoperă în patul conjugal temperamentul ei de sexualitate profundă şi needucată. În împrejurări obscure, deşi îşi iubeşte foarte mult bărbatul, cade în braţele unui zidar italian, întîmplare urmată de naşterea fetiţei Mika-Lé. Misterul nu e cunoscut aproape de nimeni. Fata singurului adulter al Lenorei trece în ochii lumii şi a celor din casă drept copilul soţului legitim.

Într-o bună zi, Mika-Lé, fire ciudată de prostituată înnăscută, strică prin intrigă logodna uneia din surorile ei mai mari. Fapt supărător pentru toţi, lucrul acesta devine adevărată tragedie pentru Lenora, cuprinsă de o nervozitate inexplicabilă. De unde pînă atunci iubirea ei pentru Doru Hallipa era exagerat de mare, deodată se schimbă într-un soi de aversiune acută. Enervarea devine simptom de neurastenie şi femeia e pe pragul nebuniei. Mania ei [e] să-l apropie pe soţul său de o altă femeie — Eliza — şi să-l silească parcă la o trădare conjugală. Insistent, absurd, penibil, Lenora se sileşte să creeze iluzia asta şi să forţeze situaţia („Jocul se repetă neobosit, Lenora, sub o formă sau

alta, implica la orice moment pe Eliza cu Doru, cu fățișă intenție ca Doru să fie cît mai atent, cît mai plin de solicitudine pentru vara lui : — Ai lovit pe Eliza... Ajută Elizei... De ce nu spui Elizei... Șezi mai bine de partea cealaltă lîngă Eliza !...")

Aceasta este nevroza Lenorei. Doctorii deznădăjduiesc, sanatoriile o primesc zadarnic. Dar iată o intervenție miraculoasă : doctorul Walter supune bolnava unui tratament moral. Nici medicamente, nici operații. O severă pază a memoriei și grija amănunțită în urmărirea simptomului, un joc de asociații de idei. Bolnava se pretează acestei terapeutice și în scurt timp își revine. Într-o zi — brusc — îi mărturisește chiar lui Doru Hallipa adulterul : Mika-Lé nu-i aparține. Lenora e lecuită.

Iată prin urmare cazul. Simplu prin anecdotă, dar misterios în logica lui. De ce Lenora — singură din familie — suferă atît de mult trădarea fetiței depravate și de ce se îmbolnăvește ? De ce nevroza ei se manifestă prin mania de a-l sili pe soțul ei să joace continuu o situație falșă de amorez față de o femeie indiferentă lui ? — De ce... ? ? ?

Crescută într-o moralitate perfect burgheză, conștiința ei nu acceptă, nu asimilează faptul consumat al adulterului. Îl deplasează violent din amintire și — cu un precis simț de echilibrare și căință sentimentală — își iubește soțul anormal de mult. Dar — iată — nenorocirea pe care Mika-Lé o aduce în casa tatălui ei presupus, îi deșteaptă brusc Lenorei adevărul și i-l impune imediat : ar trebui să mărturisească. Dar rușinea („cenzura morală" în termen propriu) respinge posibilitatea asta și fiindcă nevoia de spovedanie o terorizează totuși în inconștient ea se soluționează altfel. Dacă te gîndești bine, îți dai seama că ciudata ei nebunie are o logică sigură : Lenora vrea să fie înșelată, vrea să aibe iluzia trădării sale. E o pedeapsă pe care și-o administrează benevol și o scuză întîrziată pentru păcatul ei de altădată. Prinsă în acest leac fatal ce o împacă, ea se dăruiește nebuniei și se complace în ea. Împleticită în socotelile adînci ale propriului ei suflet ar parcurge întreagă partea destrămării. Toate lucrurile acestea le înțelege d-rul Walter (și probabil d-na Bengescu). El știe că nu fugind de trecut și nu uitîndu-l, Lenora își va recăpăta luciditatea, ci asimilînd amintirea, lăsînd-o să trăiască în deplină conștiință și luînd act de

prezența ei, pacienta trebuie să se integreze în zilele de altădată, să le reia firul și să se identifice cu sine : mărturisirea se impune. În clipa cînd cu glas tare Lenora [...] [1]

Acest aspect interior al cazului îi scapă ochiului romancierei. Avem suficiente motive să credem că trăsătura freudistă a nevrozei acesteia a fost limpede în mintea d-nei Bengescu : nu numai elementele perfect clasice ale cazului, nu numai tratamentul precis psihanalitic al doctorului Walter, dar chiar terminologia („terapeutică morală"). Nu lipsește nici amănuntul ultim al lecuirii unei nevroze : relațiile galante dintre doctor și pacientă, care în tratate speciale se cheamă transfert.

Și în toate acestea, deși anecdota boalei, fazele ei esențiale au fost fixate, nimic din jocul adînc al inconștientului n-a fost prins. Examenul de mai sus ne aparține. D-na Bengescu nici nu-l face pe cetitorul neinformat să-l bănuiască. Explicațiile sale sînt și insuficiente și false [2].

Ceea ce dovedește încă o dată temperamentul și sensibilitatea dramatică a scriitoarei acesteia — mare artistă în urmărirea și crearea unei atmosfere sau acțiuni, dar incapabilă să abordeze direct și să speculeze la surse procesul lor psihologic. Încă o dată dramaturg, d-na Bengescu se supune legii de teatru, potrivit căreia un personagiu să se caracterizeze după ce face nu după ce spune.

Concluzii ? Cum să o integrezi pe autoarea *Concertului* într-o istorie literară atît de sumară cît e a noastră și ce termen de comparație să-i stabilești ? De fapt acestei neteziri de ansamblu, pe care am încercat-o în considerarea romanelor sale, ar trebui să-i urmeze un studiu de situare a lor în

---

[1] Fragment lipsă în textul de bază.

[2] „Mini rămase ametită de vorbăria stacată, zgomotoasă, încîlcită a lui Nory. Atîta era precis că Lenora dezvăluise taina castelului — nu într-un acces de mînie, ci în plină conștiință. Spontan, e drept, dar cu o logică calculată parcă. Pentru asta avusese fără îndoială un motiv ! Care ? Era ultima ei legătură cu trecutul, pe care o rupsese. Prin scena asta liminară lichidase romanul căsniciei ei. Cu care scop ? O ajutaseră, e drept și împrejurările. Destinul își avea partea lui de fatalitate."

Explicație nu numai simplistă, dar în flagrantă contrazicere cu legea sufletească a lecuirii ăsteia. D-na Bengescu ar fi trebuit să-l consulte pe d-rul Walter. I-ar fi spus el cît se înșeală.

economia genului așa cum literatura modernă a Europei îl prezintă de la 1900 încoace.

Și prin calitățile lui ferme și prin absențele lui (o absență caracterizează cu mult mai strașnică vigoare decît o afirmație) temperamentul scriitoricesc al d-nei Bengescu se plasează în jocul universal al artei de astăzi. Cariera lui viitoare poate aduce surprize noi. Pentru autentica lui valoare de pînă acum însă, e indiferent. [1]

Tiparnița literară, ianuarie-februarie 1930

DRUMUL ASCUNS

D-nei Bengescu nu-i lipsește decît puțină dezordine pentru a fi un foarte mare scriitor. Excelentă cunoscătoare de oameni, inteligentă, lucidă, dispunînd de un vocabular bogat și de o sintaxă îndrăzneață, atacînd problemele de viață cele mai profunde, cu desăvîrșire lipsită de prejudecăți morale, psihologice și, mai ales, literare, folosindu-se de o experiență socială complexă și nouă, această romancieră ar fi putut scrie un roman românesc balzacian, și prin proporții și prin varietatea eroilor creați.

De ce în ciuda atîtor calități, închizînd a treia carte a romanului său ciclic (*Drumul ascuns* — se știe — este continuarea *Fecioarelor despletite* și a *Concertului din muzică de Bach*), de ce rămînem cu impresia unei excursii epice, foarte interesante, dar în aceeași măsură foarte stearpă?

Nu știu bine. Cred că este la mijloc un defect de metodă. Un defect tehnic. Doamna Bengescu este o observatoare rece. (Mai precis, *a devenit* o observatoare rece, căci *Balaurul* și *Femeia în fața oglinzii* spuneau cu totul altceva.) D-sa păstrează față de eroii pe care îi crează o atitudine scrutătoare, distantă, severă și exercită un control riguros asupra lor, nelăsîndu-le nici un moment de libertate proprie. Lucrul acesta are incontestabile merite. Dar merite mai mult profesionale: o bună organizare a materialului, un echilibru

[1] Dintr-un studiu asupra romanului românesc ce va apare în curînd. (n.a.)

exact al întîmplărilor, o gradare sigură a conflictului, a momentelor psihologice ascendente. Coeziune, logică, simetrie şi tact. Numai că o mare operă de artă nu se face cu tact, ci cu suflu de creaţie. Şi mă întreb dacă d-na Papadat-Bengescu îl mai are.

E necesar ca un creator să se identifice cu plăsmuirile lui, să participe la destinul oamenilor pe care îi cheamă la viaţă, să se lase depăşit de acest destin şi să i se supună. Cred că n-a creat nimeni niciodată nimic, în biologie, în istorie sau în artă, dacă n-a uitat de sine însuşi. E o condiţie de generozitate, pe care nu stau s-o explic, dar care este de o profundă frumuseţe.

Şi ca să revenim de la metafizică la roman, nu cunosc nici un romancier mare, în a cărui operă să nu circule un curent de simpatie, singur generator de viaţă. Acest „curent de simpatie" este absent din romanul d-nei Bengescu. Aici este punctul slab al acestei remarcabile opere şi prin el va pieri.

Drumul ascuns este o carte de o perfecţie abstractă. Clară, logică, stringentă, cum numai o schemă poate fi. Nici o greşeală, nici un detaliu fără semnificaţie, nici un gest fără explicare. Totul se leagă, totul se strînge şi se îndreaptă către un desnodămînt imperios necesar.

Este atîta logică în această construcţie, încît de la primele capitole, „drumul" încetează a mai fi ascuns. Drumul care îi duce pe doctorul Walter şi pe Coca-Aimée, unul spre altul.

E o problemă de şah, nu o problemă de viaţă. Piesele celor doi parteneri se află faţă în faţă, într-o situaţie bine determinată, cu superiorităţi şi scăderi reciproce. Din momentul în care iei cunoştinţă de situaţie, soluţia nu e greu de aflat, căci ea se află inclusă în datele problemei. Condiţia este doar să joci bine. Şi doamna Papadat-Bengescu joacă excelent. Fiecare mişcare e urmată de exact răspunsul ce trebuie, unicul răspuns din 10.000 posibile. Acţiuni şi reacţiuni, interogări şi replici, aşteptări şi atitudini regulate de un mecanism psihologic, aproape mecanic.

Pe marginea acestei desfăşurări fatale de fapte, autoarea însemnează aprecieri şi explicaţii, ca un fel de arbitru obiectiv al jocului: „În ce privea Muzeul casei Walter, Aimée îl preţuia din vanitate şi snobism" (p. 30).

„... era (Pejan) un intuitiv şi un muzical şi sunetul nu se oprea pentru auzul lui la un anumit nivel, ci la rezonanţe mai profunde. Dimpotrivă, primea cuvîntul şi imaginea aşa cum i se ofereau şi le transforma în valori reale" (p. 73).

„Negreşit, pasiunea ei era filtrată de o fire grăduită după tot felul de calcule ale virtuţii şi ale cuviinţei dar era totuşi pasiune" (p. 103).

Note juste, desigur, dar inutile şi deplasate ca orice comentar, în mijlocul unei opere de creaţie. Căci eu sînt gata să cred de exemplu că „Walter era un cerebral şi un vizual", cum ne asigură autoarea, dar ţin să aflu acest lucru din faptele şi reacţiile lui Walter, nu din comentariul d-nei Bengescu. Defect care decurge tot din aceeaşi atitudine strictă şi depărtată, pe care o denunţam în primele rînduri. Hotărît, pentru un scriitor de romane, d-na Papadat Bengescu are prea mult spirit critic.

Şi totuşi... Şi totuşi, cu toate aceste procedee vădit artificiale, conflictul psihologic ce se dezbate între doctorul Walter şi Coca-Aimée, fiica lui vitregă, este unul din cele mai acute capitole de roman ce se pot citi în literatura europeană modernă. Aici, arta rece incisivă, lipsită de emoţie a d-nei Bengescu se realizează perfect. Confruntări de eroi şi pasiuni stranii am mai întîlnit noi. Chiar în opera sa, unde procesul moşierului Hallipa cu nevastă-sa, Lenora, sau menajul ciudat al soţilor Rim, sau întîlnirea Adei cu prinţul Maxenţiu, iar mai tîrziu cu Lică Trubadurul, au fost capitole de intensă putere.

Dar războiul sufletesc ce se joacă între Walter şi Aimée este fără pereche. Luptă surdă, latentă, fără izbucniri, luptă a cărei violenţă se resoarbe şi apare pe urmă filtrată în mici amănunte de perversă adîncime. Cine este mai tare şi cine va învinge în acest joc, în care Walter, care era un cerebral şi un vizual, aduce teroarea unui trecut obscur şi sentimentul lucid al destinului sterp, iar Aimée virginitatea ei frigidă? Amîndoi cerebrali, orgolioşi, avariaţi de falşe patimi, obligaţi totuşi să-şi dispute o victorie, cu care nu vor avea ce face. Drumul lor ascuns este dezolant de aspru şi nefecund.

Doamna Bengescu are o evidentă preferinţă pentru aspectele anormale ale vieţii. Eroii săi cei mai veridici, sau cel puţin cei mai interesanţi, sînt bolnavii, perverşii şi aven-

turierii. Cazurile psihologice care o preocupă în special sînt cele complicate de maladie. Nevroza Lenorei Hallipa (care, după cum am arătat altă dată, era un caz freudian clasic), tuberculoza prințului Maxențiu, cancerul Lenorei, miocardita lui Drăgănescu au fost studiate pe rînd cu o pricepere aproape clinică. Remarcabil e faptul că toate aceste episoade nu sînt simple paranteze naturaliste, ci puncte de plecare pentru noi situații epice și noi raporturi psihologice. Portretele eroilor săi stranii (doctorul Rim, fiii lui gemeni, Maxențiu, Sia, Mika-Lé, Walter, Coca Aimée...) sînt fără excepție izbutite. S-ar spune că obișnuită cu această galerie de monștri variați, d-na Bengescu își pierde siguranța și măestria, cînd e să creeze o figură de om echilibrat și sănătos. De aceea probabil idila Elenei și a lui Marcian ni se pare convențională (pe alocuri obositoare chiar și prea lungă). Elena Drăgănescu, doamna perfectă, Marcian, domnul perfect, sînt excesiv de buni, curați, nobili și cumsecade. Contrastul mi se pare facil, iar întreg acest episod nerealizat.

Mă tem însă că toate rezervele pe care le-am însemnat pînă aici, să nu fie rău înțelese. Ele nu sînt tăgăduiri, ci numai nuanțe ale unei admirații dintre cele mai alese. Trebuia poate să o spun din capul locului: *Drumul ascuns* și cele două cărți care îl preced formează una din cele mai interesante opere pe care literatura românească le cunoaște. La o numărătoare europeană ea ar trece ușor printre primele 10—15 romane bune ce s-au scris pe continent de la război încoace.

D-na Bengescu a scris, după exemplul romanului englez, monografia morală și sufletească a unei familii, studiu de psihologie ramificată, cercetînd sentimentele cele mai adînci ale unei vieți colective de familie și clan, care se alterează din generație în generație, potrivit unor fatale încrucișări, dar care persistă în cîteva caracteristici puternice ce se regăsesc intacte, după nenumărate avataruri. După cum în *Forsyte Saga* (roman cu care opera scriitoarei noastre cred că are puternice asemănări), John Galsworthy a urmărit destinul familiei Forsyte, cercetînd ceea ce el a numit „forsytismul" în toate întrupările sale succesive tot astfel, d-na Bengescu a scris monografia familiei Hallipa, degajînd treptat o atmosferă și o psihologie, ce s-ar putea chema, pe drept cuvînt, **„hallipismul"**.

Oricîte aventuri destramă pînza sufletească a familiei, sînt cîteva copci de care ea nu se va rupe şi atunci, într-un moment neaşteptat, eroii d-nei Bengescu îşi revelează neuitata lor ereditate: „Cînd balul luase sfîrşit, Aimée purta în decoltagiul larg al rochiei de stil, amintirea unchiului, ca pe un fir de busuioc ascuns, care zgîrie puţin prin piele şi miroase iute. Tot ce neamul arhivarului Pană din Mizil şi al arendaşului Hallipa, distilase pentru a compune nobleţa fetei, îşi regăsise în acel gust, sucul indigen, pe care suc, Lică îl păstrase intact" (p. 144).

Eu nu nunosc nici un roman românesc şi foarte puţine străine, în care construcţia epică să fie ridicată pe planuri atît de numeroase şi totuşi convergente.

România literară, 4 iunie 1932

LOGODNICUL

Exista pînă nu demult, în literatura română actuală, un caz Papadat-Bengescu. O mare operă ignorată de public, rău cunoscută de critică, greu primită de editori. Un mare romancier necitit, din cînd în cînd persiflat, mereu neînţeles. Această operă era ciclul *Fecioarele despletite, Concert din muzică de Bach* şi *Drumul ascuns*. Acest romancier era d-na Hortensia Papadat-Bengescu.

O reputaţie de obscuritate înconjura cărţile sale, împiedicîndu-le accesul. Zvonul public convenise că e o „lectură grea".

Adevărul e că scrisul d-nei Bengescu opunea o reală rezistenţă cititorului mijlociu. De la sintaxă la psihologie, totul era în cărţile sale lipsit de facilităţi şi clişee. Ceva aspru, colţuros, uneori prea abstract, alteori cu prea multe nuanţe şi fracţiuni de nuanţă, îi dădea prozei sale o înfăţişare derutantă. Sintaxa d-nei Bengescu avea îndrăzneli sau neglijenţe îngrijorătoare. Un anumit fel de a rupe fraza, de a lăsa să alunece în paranteze, de a o strămuta prin surprindere de la persoana treia la vorbirea directă, o completă dezinteresare de simetrie, căderi subite, suişuri anevoioase, un

vocabular ce-şi permitea tot felul de stridenţe, împerecheri brutale de termeni, cacofonii, un amestec pitoresc dar şi iritant, de argo periferic şi de vorbire livrescă, o risipă de contraste — iată ce era, sau ce părea să fie la primul contact, proza acestei scriitoare. Căzută pe mîna unuia din acei critici poliţişti, cu obsesia punctului şi a virgulei, oricare din frazele sale s-ar fi transformat lesne într-un măcel.

Nu mai puţine erau obstacolele în ceea ce priveşte psihologia romanelor d-nei Bengescu, eroii lor, dramele şi comediile lor.

Literatura noastră a fost multă vreme (şi continuă în bună parte să fie şi azi) dedicată cîtorva probleme epice foarte simple ca mecanism sufletesc : conflictul dintre tînărul idealist şi societatea coruptă, lupta dintre eroul dezinteresat şi femeia fatală. Puţini sînt scriitorii ce trec dincolo de acest lot cam sumar de preocupări. Puţini şi — cel puţin în roman — recenţi : Camil Petrescu, F. Aderca, N. Davidescu, Mircea Eliade, Anton Holban, Sergiu Dan... Altfel, lectorul de romane româneşti rămîne într-o lume de eroi, caractere şi atitudini monotone, cunoscute, simple, evoluînd între pensionarul tacticos şi ţăranul idilic, intelectualul dezamăgit şi politicianul exploatator, între fecioara sacrificată şi curtezana perversă. Cîteva solide criterii morale îl ajută pe cititor să se orienteze fără greutate în această lume de roman, cu sentimente limpezi, cu situaţii ritoase, cu deznodăminte tranşante.

Romanele d-nei Bengescu schimbau brusc şi total această perspectivă. Intrau, o dată cu ele, în epica românească, o seamă de personaje neliniştitoare. Suflete obscure, stări nesigure de conştiinţă, sentimente duble, maladii stranii, gînduri complexe, grimaze, caricaturi, probleme, întrebări — o întreagă umanitate ce contrazicea schemele de psihologie gata făcută ale cititorului harnic. Oamenii pe care îi prezenta scriitoarea rămîneau oarecum suspendaţi, imposibil de aliniat într-o categorie dinainte ştiută. D-na Bengescu descoperea în societatea românească medii pînă atunci necercetate, iar în psihologie zone pînă atunci nedeschise cititorului nostru. Descoperirea era incomodă. Lectorului îi lipseau puncte de reper, nu ştia ce să creadă, nu se regăsea pe sine, nu-şi regăsea vechile tabieturi literare.

Imaginați-vă un iubitor de poezie crescut în umbra lui Alexandru Vlahuță, căruia i se dă într-o zi de citit *Les Chants de Maldoror*. Cam acesta era saltul de înțelegere, pe care literatura d-nei Bengescu îl cerea.

„Cazul Papadat-Bengescu" pare a trece azi printr-o fază fericită. O echipă de admiratori cu multă răbdare și cu multă tenacitate, angajați voluntari în slujba unei mari opere, s-au străduit ani de zile să explice, să afirme și să impună valorile ei.

Au izbutit ? Nu cred. Arta d-nei Bengescu cere timp mult, pînă să devină asimilabilă și să treacă în conștiința marelui public. Tot ce se poate obține deocamdată este acel respect încurcat, pe care publicul îl păstrează față de operele pe care nu le pricepe, dar pe care nu are curajul să le ironizeze, tocmai fiind că a auzit că sînt „mari". Mai mult, nici Marcel Proust n-a obținut, el care a devenit glorios, dar n-a izbutit să devină nici pînă astăzi citit.

Să nu ne înșelăm. Există un decalaj în cîteva decenii între apariția unei mari opere și stadiul de comprehensiune a publicului. O carte, un tablou, o sonată, care au fost imediat înțelese și imediat iubite, au toate șansele să fie de calitate inferioară. Nu e o regulă generală, dar este un adevăr adesea confirmat. Cărțile care nu incomodează pe nimeni la apariția lor, nu vor trăi mult timp.

D-na Bengescu scrie pentru o foarte restrînsă elită. Opera sa nu va căpăta rezonanța la care e îndreptățită în mod absolut, decît peste multă vreme de aici încolo. Timpul singur va restabili deplorabila noastră scară de valori literare.

Cu această lungă introducere, să spunem în sfîrșit că *Logodnicul* nu este cea mai bună carte a d-nei Bengescu. În orice caz, n-aș recomanda-o ca lectură de început.

Sînt în acest roman nenumărate din calitățile romancierei. Regăsim aici preocupări pe care i le știam familiare, o tehnică bine verificată în cărțile precedente, o siguranță psihologică fără greș, aceeași știință de a pune în lumină detaliile semnificative. Dar povestea mi se pare lungă, de la un anumit punct lîncezitoare și în anumite pasaje de la sfîrșit, inutilă. Pentru a fi mai clar, voi preciza că de la pagina 126 romanul îmi face impresia că se oprește. Pe cît

îi e de viu ritmul în primele două părți, pe atîta îi e de lent și leneș în ultimele șase. Situația eroilor se află înainte de jumătatea cărții clarificată. O cunoaștem pe Nina, îl știm pe Costel, o știm pe Ana. Triunghiul e stabilit. Ce se mai întîmplă de aici încolo ? Nu se mai întîmplă nimic.

Revenirile și plecările Ninei, boala Anei, concubinajul ei cu „logodnicul" Costel — toate sînt cuprinse în prima sută de pagini.

Obișnuiți cu știința d-nei Bengescu de a face să intervină în desfășurarea unei povești, scurte lovituri epice care răstoarnă într-o clipă o situație și deschid subit neașteptate drumuri viitoare, ne întrebam mereu în timpul lecturii, unde va coti romanul, unde își va schimba cursul, spre ce țări, deocamdată ascunse, ne va îndrepta. Așteptarea ne este însă zadarnică : romanul se termină fără a ne fi adus acea deplasare de situații, pe care o bănuiam mocnind sub banalitatea faptelor. Rămîn deci acele prime 126 de pagini, despre care vorbeam mai sus. Sînt excelente. Ele se află pe linia celor mai bune cărți ale d-nei Bengescu.

Prezentarea lui Costel Petrescu, introducerea în familia Dragu, primele scene de idilă cu Nina, logodna și pe urmă — ca un trăznet ! — dezlegarea misterului din casa Dragu, sînt realizate cu o putere epică excepțională. D-na Bengescu povestește cu o răceală necruțătoare, fără să se înduioșeze și fără să rîdă, reprimîndu-și perfect ironia, din care nu mai rămîn decît ici colo ușoare urme.

Putința d-sale de a realiza un mediu familiar, cu atmosfera lui specifică și cu acel amestec de intimitate și mister, pe care orice casă îl are cînd pășești în ea, merge pînă la amănunt. D-na Bengescu are o predilecție marcată pentru studiile de familie. (Este de altfel o pasiune caracteristică romancierilor de vocație. Gîndiți-vă la Balzac și la Proust.) D-sa ne-a prezentat pe vremuri familia Dragu, deopotrivă devastată de vicii și maladii. (Lucreția nu este o nouă ediție a neuitatei Mika-Lé ?) Povestea bătrînului unchi Dragu trăind în aceeași casă cu trei nepoate, este un episod dintre cele mai grotești, din cîte cunoaște pînă azi opera d-nei Bengescu. Resursele lui tragi-comice nu sînt de altfel uzate și n-ar fi de mirare să-l mai întîlnim pe Dragu cu cele două nepoate ale sale rămase în viață, într-o nouă carte.

Am observat și altă dată — și avem prilejul să repetăm — curiozitatea specială cu care d-na Papadat-Bengescu studiază în opera sa maladiile și eroii bolnavi. Nevroza Lenorei în *Fecioarele despletite,* tuberculoza lui Maxențiu în *Concert...,* boala de inimă a lui Drăgănescu în *Drumul ascuns,* au găsit în condeiul scriitoarei nu un instrument literar, ci un adevărat instrument chirurgical, care taie, disecă și clarifică organ cu organ, simptom cu simptom. *Logodnicul* ne aduce un nou pacient și o nouă boală : pe Nina, care suferă și moare de un ulcer al stomacului. Studiul maladiei este aproape clinic. Mersul răului, progresiile lui lente, crizele, întremările înșelătoare, totul e urmărit cu atenție și însemnat precis ca într-un buletin de sanatoriu.

Fără îndoială nu e la mijloc o simplă curiozitate pentru formele degradate ale vieții, ci mai mult convingerea legitimă că maladia reprezintă și ea un mod de simțire și că acolo psihologia bolnavului descoperă zone obscure de sensibilitate, interzise stării normale.

E oricum de remarcat că și în noul său roman, autoarea își păstrează preocupări de studiu, ce au devenit constante în opera sa.

Fără diversitatea de material a romanelor anterioare, redus la un mediu de mică burghezie, mediocră și în posibilitățile ei de aventură și în posibilitățile ei de simțire, *Logodnicul* este o carte care menține toate calitățile de scriitor și romancier ale d-nei Bengescu, dar nu le dă întreaga amploare. E o carte bună, depășită însă de opera de pînă acum a romancierei.

Rampa, 7 iunie 1935

PROZA DOMNULUI IORGA

Nu e desigur un subiect de articol. Nici măcar recenzie. Ar trebui un studiu complet, care să utilizeze un material de lucru întins, solicitat nu numai literaturii d-lui N. Iorga, ci tuturor domeniilor în care a lucrat. Proza sa ar trebui studiată în lucrările de știință, ca și în cele de critică, în

gazetărie ca şi în memorialistică, în oratorie ca şi în teatru. Ar trebui un cercetător, care să străbată din nou atîtea ţinuturi de artă şi de ştiinţă, cîte au fost fertilizate de cuvîntul acestui mare creator, ar trebui cineva care să caute în diversitatea acestei imense opere liniile majore, liniile constante — şi numai cu preţul unui asemenea efort s-ar putea vorbi mulţumitor despre proza d-lui Iorga. Este un subiect nu numai de analiză critică, dar mai ales de sinteză, un subiect ce presupune o privire unitară asupra întregii opere.

Înţelegeţi desigur că nu am o astfel de covîrşitoare ambiţie şi nu pun în sarcina modestului articol de faţă asemenea îndatoriri. Rîndurile acestea sînt doar un „post-scriptum" la cronica pe care am publicat-o acum două săptămîni despre cele două volume din *Oameni care au fost*. Făcusem acolo oarecari observaţii asupra prozei d-lui Iorga, observaţii ce păreau paradoxale, pentru că dimensiunile cronicii nu-mi permiteau să insist.

Spuneam anume că d-sa nu este un scriitor sămănătorist : că sămănătorismul d-sale este de ordin politic, de ordin cultural şi ordin educativ, dar în nici un caz de ordin artistic. În artă, d. Iorga este un spirit modern şi un creator cu mari cutezanţe personale. Proza sa este de stil şi de structură modernă. E desigur o proză care n-a pierdut contactul cu clasicii, dar care prin ritm, prin abundenţă, prin multiplicitatea planurilor pe care o desfăşoară, prin complexitate sintactică, prin bogăţie lexică este o proză modernă, actuală, participînd la linia generală a scrisului contimporan.

Nu e vorba numai de calităţile de culoare şi de sunet ale acestei proze. Nu e vorba nici de forţa ei vizuală, adică de extraordinara ei aptitudine de a evoca fizic un om şi de a da căldură de viaţă unui portret. Exemple în acest sens se găsesc nenumărate în *Oameni care au fost* şi dacă transcriu imaginea lui Henrik Ibsen, nu fac decît să reţin oarecum la întîmplare un exemplu din o sută : „...bătrînul cu ochii pătrunzători sub ochelari, cu favoritele răsfirate ca barba unui viching, unui rege al Mării bătut de vîntul vrăjmaş, cu părul alb ridicat pe frunte în neorînduială ca aureola de zăpadă a unui sălbatic sub cenuşiile ceruri ale miază-nopţii, cu gura tăiată ca de sabie, deslușită în rostul ei de energie neînfrînată prin buza de sus rasă." (Vol. I, p. 151.)

Dar nu aceste daruri de poezie, de evocare, de precizie în imagine, de strălucire în epitet, mi se par a defini în primul rînd proza d-lui Iorga — şi dacă vorbesc despre „modernismul" său nu mă refer la ele, ci mai mult la construcţia prozei, la arhitectonica ei, la complexitatea ei simfonică.

Cum nu am intenţia să studiez aici chestiunea, ci mai degrabă să vă ofer oarecari elemente de meditaţie şi cum — pe de altă parte —, în cronica mea nu mi-am permis nici un citat, voi recurge aici la mai întinse exemple. E mai instructiv, chiar dacă e un mic abuz.

Iată bunăoară o frază, pe care o supun examenului dv: „Versurile cele mai cuprinzătoare, mai lapidare din orice literatură a oricărui timp, o adîncime pînă în fondul căreia nu răzbate totdeauna nici cititorul cel mai bine pregătit — şi pregătirea în acest caz nu poate însemna altceva decît cunoaşterea deplină a scolasticei medievale şi vieţii italiene şi universale în veacul al XIII-lea, — un amestec uriaş de tragedie, de superstiţie, de închipuire înflăcărată, de simbole pline de interes şi de alte simbole, al căror înţeles s-a pierdut de mult, icoane care trec desăvîrşite în fulgerul unui singur vers adesea, unind lumea noastră cu altă lume care pentru noi e adesea poezie religioasă, iar pentru contimporani înfăţişa o realitate îngrozitoare sau plină de mîngîiere şi, pe lîngă toate acestea, revelaţia unei limbi literare noua, minunată ca mlădiere, ca energie şi putinţa de expresie, dar purtînd încă pe dînsa toată roua scînteietoare şi nevinovată a tinereţii sale, — aceasta este opera lui Dante". (Vol. I, p. 219.)

Încercaţi să-i faceţi acestei fraze ceea ce în liceu, la gramatică, se numea „analiza sintactică". E un exerciţiu de buchisire, de migală, de descompunere mecanică — dar nu e lipsit de folos. Desfaceţi piesă cu piesă elementele ei, cum aţi desface un mecanism de ceasornic, urmăriţi propoziţiunea principală, distrugeţi propoziţiile secundare, scoateţi din trupul frazei propoziţiile incidente şi relative, încercaţi să descompuneţi cu atenţie, cu rigoare, fără nici o altă preocupare critică, acest organism uluitor de complex şi de fin, care este imensa frază de mai sus, şi veţi intra astfel în intimitatea prozei d-lui Iorga. Cred că s-ar putea desemna schema grafică a acestei fraze, harta ei, asemeni hărţii unui fluviu cu aflu-

enții și insulele lui. Propozițiunile se unesc și se despart, se depărtează și se apropie, se adună și se amplifică, pînă ce, cu o singură trăsătură finală, prozatorul le strînge brusc și ferm, ca printr-o miraculoasă întoarcere de resort. Nu este o frază : este o întreagă geografie. Și nu e un moment singular în proza d-lui Iorga : este însuși stilul ei.

„Așa era scris să isprăvească, după lungi ani de neînsemnătate, aceluia care se temuse odinioară, cum nu s-a temut mai tare vreun om pe lume, ca sfîrșitul, un tragic și sîngeros sfîrșit, să nu-i vie, în mijlocul voluptăților plăcerii absolute, de la asasinul meșter și viclean, care ar fi pătruns pe drumuri neștiute pînă la adăpostul lui, așa de strict supravegheat de către garda sa albaneză, de către polițiștii și curtenii încrederii și răsplătirilor sale, spre a răzbuna atîtea și atîtea victime ale unor porniri sîngeroase, la izvorul cărora era aceeași atotputernică simțire, stăpînitoare a șovăitorului său suflet, veșnic pîndind, veșnic bănuind, veșnic pedepsind — frica." (Vol. II, p. 380.)

Veți recunoaște, aici, cu alte ocoluri, cu alte variații, cu alte inflexii, aceeași linie recunoscută în fraza primă și veți admira încă o dată puterea abreviativă a ultimului cuvînt, care strînge scurt toate elementele ramificate ale frazei, le strînge așa cum pedala strînge coardele pianului într-un acord final.

Cînd vă gîndiți că sămănătorismul nu e în literatură decît o artă rudimentară, utilizînd o psihologie idilică de ruralism cam bucolic, o tehnică plină de clișee, subiecte etern aceleași, conflicte de o dezarmantă banalitate, cînd vă gîndiți că sămănătorismul e pe toate planurile depășit de experiențe noi, prozatorul Iorga devine față de această școală, care-i este părintește scumpă, un răzvrătit, un insurgent, un „modernist".

Rampa, 26 septembrie 1935

G. M. VLĂDESCU : *MOARTEA FRATELUI MEU*

Revenind după o lungă tăcere la literatură, d. G.M. Vlădescu a cucerit cu primul său roman *Menuetul* și apoi cu acesta de al doilea — *Moartea fratelui meu* — un succes de

public, cu atît mai însemnat, cu cît a fost mai spontan. Sînt cărți care pentru a ajunge în mîinile marelui public, trec mai întîi prin acel cerc restrîns, nu zic neapărat de critici, dar de lectori de elită, care selectează prin însăși adeziunea lor o operă, și reușesc apoi s-o impună mai departe.

Nu e cazul romanelor d-lui Vlădescu, care și-au făcut singure drum și care au stabilit din primul moment un contact direct cu mulțimea cititorilor, peste capul oricărei judecăți critice. Atît *Menuetul* cît și *Moartea fratelui meu* sînt la a treia ediție, ceea ce înseamnă cel puțin zece mii de exemplare și cel puțin patruzeci de mii de cititori.

Dacă fac această socoteală, ce nu intră în îndeletnicirile mele obișnuite — căci nu mă interesează punctul de vedere statistic în judecarea unei opere — este pentru că îl socotesc pe d. Vlădescu un scriitor popular tipic și pentru că — tocmai de aceea —, succesul său mi se pare că arată ceea ce publicul mare îi cere literaturii și așteaptă de la ea.

„Public mare" nu este aici un termen de dispreț, pe care un estet dificil l-ar arunca celor „mulți și proști". Trebuie să înțelegem că există o mulțime de oameni simpli, care au o simțire a lor, fără complexitate, fără „probleme", fără idei, dar o simțire sinceră și modestă, și că acești oameni caută în cărți emoții, gînduri și imagini, pe măsura vieții lor interioare. Aceste emoții, literatura modernă le-o refuză. Este o literatură de examene intime, de subtilități individuale, de drame abstracte. Este o literatură a scriitorului, nu a publicului. Accesibilă doar unei categorii de lectori inițiați, ea rămîne închisă cercurilor largi de cititori, care nu se pot recunoaște în aceste regiuni literare, valoroase fără îndoială, dar severe. Rezultă de aici o izolare a scriitorului într-o lume personală, într-o singurătate impenetrabilă, din centrul căreia nu va comunica decît cu o societate de spirite înrudite. Cîteva inimi, cîteva inteligențe —, iată tot ce poate nădăjdui să cucerească un scriitor, care scrie doar pentru a sta de vorbă cu sine însuși.

Dar un scriitor poate de asemeni socoti că el nu este un simplu individ, avînd de răfuit diverse probleme intime cu propria sa viață, ci că, dimpotrivă, scrisul său, departe de a fi un act personal, care îl privește doar pe el, este un

lucru aparţinînd cititorilor, acelor cititori care aşteaptă să rîdă, să plîngă, să se emoţioneze, să spere, să uite....

Cînd un romancier are această conştiinţă despre rostul operei sale, el nu-şi va mai pune desigur probleme de măsură, de nuanţe, de psihologie. El vorbeşte unor oameni simpli şi ceea ce le spune trebuie să fie simplu, puternic, direct, fără ezitări, fără nuanţe, fără rezerve. O artă pentru marele public, este o artă care duce pe cale nemijlocită la lacrimi sau la rîs. Reacţiunile intermediare aparţin altor zone artistice. Dar cine poate să-şi facă cititorii să plîngă, este hotărît un scriitor popular, în sensul de loc pejorativ în care afirm că este d. G. M. Vlădescu.

Publicul iubeşte emoţiile tari şi situaţiile excesive. Le iubeşte, pentru că le înţelege. Drama unui om care suferă — numai pentru că un surîs al femeii iubite avea o umbră necunoscută — este o dramă de neînţeles, dincolo de cercul a 2000 de cititori. Dincolo de acest cerc, e nevoie de drame mai concrete, mai vizibile, mai rudimentare. E nevoie de orfani abandonaţi, de bastarzi umiliţi, de crime monstruoase, de sacrificii care merg pînă la sînge. „*Les deux orphelines* este o operă eternă — şi aş vrea să credeţi că spun acest lucru fără nici o ironie.

O literatură avînd curajul să recurgă la sublim şi la abject, este o literatură care nu moare niciodată. Contrastele violente dintre omul bun şi omul rău, dintre orfan şi vampir, vor trezi totdeauna în sufletul simplu al oamenilor din mulţime un val de duioşie şi de revoltă, de care nu avem dreptul să rîdem. Nici Dickens nu se citeşte pentru alte motive.

Sublimul şi abjectul abundă în romanul d-lui Vlădescu. Faptele crunte, tragice se succed unul după altul. Iată o mamă, care din cea mai nobilă viaţă, ajunge în cea mai neagră mizerie. Iată un copil care va trebui să cerşească pentru a o salva pe această mamă. Iată nişte oameni răi, care duc sălbătăcia lor pînă a-l bate şi a-l batjocori pe copil.

Dar viaţa, care e foarte întunecată, poate fi şi foarte luminoasă. Sînt fiinţe groaznice în cartea d-lui Vlădescu. Sînt în schimb şi fiinţe senine, blînde, binecuvîntate. Este un colonel visător şi generos. Este soţia lui, sensibilă şi gata de orice sacrificiu.

Lumina şi tenebrele alternează. În cea mai dezolantă mizerie pătrunde şi o rază de speranţă, dar şi această speranţă se prăbuşeşte în cele mai sinistre tragedii.

Nu vreau să povestesc romanul d-lui Vlădescu. Ar fi şi greu. Sînt complicaţii nenumărate, sînt scene de groază, sînt crime, sînt morţi, sînt idealuri frînte, sînt visuri căzute — toate într-o înlănţuire epică greu de urmărit. Vreau doar să subliniez bogăţia de evenimente, care populează această carte şi să observ că cititorul tocmai prin această bogăţie de drame cumplite şi sfîşietoare este cucerit. Este în *Moartea fratelui meu* povestea unei afaceri de spionaj, povestea unei crime misterioase, dezlegarea acestei crime, răzbunarea ei tîrzie. Sînt atîtea lovituri care surprind, care provoacă într-o inimă simţitoare milă sau dezgust, atîtea lovituri care, prin tot ce au excesiv, dau cărţii o putere de emoţie cam melodramatică, dar biruitoare.

Cred dealtminteri că melodrama nu este pentru d. Vlădescu un gen dispreţuit. Sinceritatea acestui scriitor îl face să nu ocolească nici scenele atroce, nici pe cele sublime, şi dimpotrivă să le povestească direct, pe acel ton întunecat şi puţin retoric care amplifică şi mai mult emoţia.

Deznodămîntul romanului său este de un tragic aproape insuportabil. Eroul cărţii trebuie să-l ucidă pe fratele şi prietenul său, osîndit la moarte :

„E cu putinţă ? Nucu ? Osîndit la moarte ? Şi eu sînt paznicul, şi, poate, călăul lui ? Dar ce blestem urmăreşte vieţile noastre şi cine creează asemenea sinistre coincidenţe ? Ce mînă nefastă a subscris această dramă de care s-ar fi înspăimîntat cea mai diabolică fantezie ? Care este cugetul care să nu osîndească şi gura care să nu blesteme un atît de neîndurat destin ?"

Se poate vedea din acest scurt citat că d. Vlădescu este un romancier fără reticenţe şi cu foarte mult curaj. D-sa are, anume, supremul curaj de a-şi lăsa eroii să străbată cele mai sumbre aventuri şi de a-i urmări prin fazele extreme ale acestor întîmplări, în care sîngele şi lacrima se amestecă. Marele public cititor trebuie să-i poarte recunoştinţă — căci literatura este astăzi aşa de săracă în emoţii tari şi simple — iar critica literară e ţinută să reţină această operă chiar

dacă nu-i poate da adeziunea sa intelectuală. Spun cu atît mai mare liniște acest lucru, cu cît — sînt convins —, d. G.M. Vlădescu nu are nevoie de această adeziune a noastră.

Rampa, 19 octombrie 1935

DAMIAN STĂNOIU : *FENSIONARII*

D. Damian Stănoiu este un scriitor care a rezistat atîta cît i-a permis materialul său inițial de inspirație. Pe urmă, cînd acest material s-a terminat, D. Stănoiu a intrat în degringoladă. Astăzi nu se mai poate vorbi despre d-sa, decît ca despre un autor de la periferia literaturii românești.

Debutul său — 1926 ? 1927 ? — aduce oarecari calități de observație, de umor, de satiră. Aducea mai ales o lume, nu nouă în proza noastră epică, dar mereu amuzantă, bogată în tipuri și plină de pitoresc : lumea mănăstirilor. Hogaș, Sadoveanu au trecut și ei pe acolo. D. Stănoiu se deosebea însă prin aceea că aducea un spirit vioi și nici o nostalgie. Mănăstirea nu era pentru d-sa un subiect sămănătorist. Mediul monahal era văzut și surprins în linii satirice nete și pregnante.

Dar motivele călugărești, oricît de copioase, se termină. D. Stănoiu le-a utilizat într-o carte, în două cărți, în trei, în cinci. Prima a fost excelentă, a doua a fost bună, a treia suportabilă, a patra cam plictisitoare. A cincea carte a fost categoric proastă.

E de ajuns să vă spun că d. Stănoiu a continuat să coboare vertiginos pe acest drum și că ultima sa carte este a cincisprezecea.

Părăsindu-i pe călugări, despre care nu mai avea nimic de spus, scriitorul a încercat să intereseze în literatura sa noi categorii de cetățeni.

A scris o carte (*Camere mobilate*) pentru chiriași. A scris altă carte (*Parada norocului)* pentru jucătorii de ruletă. Astăzi scrie pentru pensionari. Mîine va scrie poate pentru șoferi, pentru plasatorii de cinematograf, pentru coristele de revistă, pentru cofetari.

E vizibil că d. Damian Stănoiu furnizează cărți pentru anumite categorii de public. Cititorului simplu îi place să regăsească în lecturile sale lucruri din mediul lui apropiat. El e flatat cînd descoperă într-o carte o glumă de la minister, sau un tip din tribunal, sau o vorbă de la cafenea — glumă, tip sau vorbă pe care le cunoaște dinainte.

Parada norocului a circulat prin mîinile tuturor jucătorilor de ruletă, fericiți să afle într-un roman toate micile lor manii și superstiții de cazino. „Prima duzină", „transversala simplă", „27 cu cai", „ultimele patru"... toți acești termeni de joc au făcut succesul d-lui Damian Stănoiu, care avusese ideea nu extrem de ingenioasă, dar foarte fericită de a transpune într-un roman cazinoul de la Sinaia.

Procedeul a fost deopotrivă de simplu pentru *Camere mobilate*, unde au fost găzduite de către autor diverse ticuri, expresii și anecdote din lumea „micii publicități". Cum un sfert din populația capitalei locuiește în camere mobilate, subiectul romanului era din capul locului făcut să recruteze cu ușurință cititori. Ceea ce a izbutit.

Pensionarii români vor avea aceeași curiozitate pe care înaintea lor au avut-o chiriașii, și vor cumpăra ultimul roman al d-lui Damian Stănoiu. Dar, o dată această urare făcută, ne putem întreba ce este comun între întreprinderile comerciale ale d-lui Stănoiu de o parte și literatura de altă parte.

Pensionarii, pe care Editura Ciornei ni-i oferă spre a inaugura un nou sezon literar, sînt dezolanți prin lipsă de haz. În 227 de pagini, n-am găsit nici un moment de umor.

Nu poate fi vorba de exigență în cazul d-lui Stănoiu. Nu i-am fi cerut nici bun gust, nici tact, nici măsură. Am fi acceptat să fie vulgar — ceea ce este pînă la desfrîu. Am fi acceptat farsa cea mai grosolană, gluma cea mai trasă de păr, situațiile cele mai absurde — cu condiția minimă, ca în toate acestea să fie și o urmă de simț comic.

Dar d. Damian Stănoiu e un umorist fără umor, fără vervă, fără invenție, fără spirit și fără talent. Scrisul său e cenușiu, platitudinea sa e integrală, plictiseala sa e fără salvare. Simți pretutindeni efortul de a zmulge un surîs lectorului și neputința definitivă de a-l obține. Tot ce face d. Istrate Călinescu și consoarta sa, „cucoana Zoe" este totdea-

una indiferent, uneori stupid şi din cînd în cînd penibil. Niciodată însă, comic.

Şi d. Damian Stănoiu nu le cruţă totuşi personajelor sale nici o situaţie, care ar putea fi „hilariantă". Îi caută în pat, îi urmăreşte la masă, îi pune să discute politică, le dă să citească *Universul*, îi învrăjbeşte, îi împacă... De prisos. Nici o licărire de zîmbet, nici o bănuială de spirit. Totul e de lemn, totul e inert, totul e mort.

Nu mai vorbesc de sărăcia de invenţie a unui asemenea subiect de roman şi a unor astfel de personaje. E plină literatura românească de domni Istrate şi de cucoane Zoe. E plină de cafeluţe negre, de grădinuţe patriarhale, de dulceţuri şi murături. Ani de zile nuveliştii noştri n-au cunoscut alte psihologii, altă viaţă. Funcţionarul meticulos şi pensionarul tabietliu au dat tot ce-au avut de dat literaturii, care astăzi cunoaşte, din fericire, alte zone sociale şi sufleteşti. D. Damian Stănoiu vine prea tîrziu, mult prea tîrziu.

Colonelul său pensionar, preotul său pensionar, inspectorul său pensionar, toată această societate de pensionari ne deprimă prin mediocritate, prin lipsă de pitoresc, prin lipsă de semnificaţie. La urma urmelor, un domn Istrate am mai cunoscut noi. Numai că pe acela îl chema cuconul Leonida. Avea şi el pensie, avea şi el gazetă, avea şi el opinii politice, avea şi el tabieturi — dar pe lîngă toate acestea mai avea un lucru de nimica : avea viaţă.

Nu scriu aceste rînduri din simpla plăcere de a fi violent. D. Damian Stănoiu e un scriitor, care se aşează dincolo de preocupările noastre literare. D-sa reprezintă o lume, un gust şi o mentalitate ce exclud orice examen critic. De aceea am şi refuzat să urmăresc diversele sale căderi şi succese. Îl privesc exclusiv. Ele nici nu adaugă, nici nu scad nimic din tabloul literelor româneşti.

Dar prima îndatorire a unui cronicar este aceea de a-şi informa cititorii. Şi cel puţin o dată trebuia spus un cuvînt despre un romancier, care e autorul unei respectabile biblioteci de 15 volume.

Prin cantitate, opera d-lui Stănoiu ne forţează atenţia. E prima dată şi va fi ultima.

Rampa, 25 octombrie 1935

Romanul părintelui Galaction este precedat de o prefață, care ridică atîtea probleme de ordin literar, încît, pentru a le comenta, ne-ar trebui nu o simplă cronică, ci un adevărat studiu. Nu este în intenția noastră de a-l face — și în nici un caz acum.

Părintele Galaction vorbește despre superioritatea morală a generațiilor trecute asupra celor prezente. Vorbește despre funcțiunea pedagogică a literaturii și despre obligativitatea idealului moral pentru scriitor. Vorbește în sfîrșit, despre necesitatea „stilului frumos". Toate acestea ar cere ample comentarii. Cu atît mai ample, cu cît atitudinea părintelui Galaction nu este atitudinea noastră. Noi sîntem mai nepioși. Bunele sentimente nu ni se par a fi un suficient criteriu de artă.

Literatura pe care o preferăm nu este neapărat libertină, dar nici pedagogică nu este. Nu credem deci în estetica patriarhală a părintelui Galaction și legea morală a unui „bun tată de familie" nu decide întru nimic în estetica noastră, mai nedecisă, mai liberă și mai supusă greșelilor.

De asemeni nu împărtășim exigențele sale de stil. Noi iubim stilul just, nu stilul frumos. Scrisul trebuie să fie adecvat obiectului : e tot ce-i cerem.

Dar pentru a preciza asemenea observații, ar trebui să depășim cadrul precis al unei cronici și să ne angajăm în o sumă de generalități. Nu avem această ambiție. Vom abandona deci prefața romanului, vom amîna pentru alt prilej discutarea poziției pe care această prefață o definește — și vom trece direct la lectura cărții propriu-zise, spre a o judeca nu după obiectivele sale morale (respectabile, dar în afară de competența noastră), ci după interesul său de ordin strict literar.

Trebuie din capul locului să ținem seama că cele două volume din *La răspîntie de veacuri* formează numai începutul unui roman mult mai întins. Va fi probabil un adevărat „roman-fluviu", față de care aceste prime tomuri nu sînt decît un afluent. Precizarea e necesară pentru a înțelege

economia cărții. Căci dacă ar fi să rezumăm „subiectul" operei, am băga de seamă că el este foarte simplu și sumar : iubirea tînărului Doru Filipache pentru Antonina Țanțu, devenită repede soția lui, și mica criză conjugală provocată de seducătoarea Elvira Iatropol. Un triunghi sentimental în deajuns de simplu pe care autorul îl putea realiza cu lărgime în două sute de pagini. Cartea cuprinde însă cinci sute cincizeci — și dacă socoteala noastră e dreaptă, atunci iată un surplus de 350 de pagini, lăsate pe seama altor episoade și personaje.

Ar fi să sărăcim prea mult peisajul acestui roman, dacă l-am reduce la triunghiul Antonina-Doru-Elvira. În realitate gîndul părintelui Galaction este de a îmbrățișa o întreagă societate, cu toate preocupările și sub toate aspectele ei. „Fabula mea are picioare de cronică", zice autorul în prefață. Episodul Doru-Antonina nu este decît aspectul intim al povestei, care se ramifică însă în nenumărate momente și schițe, ce vor trebui să dea în totalitatea lor un vast tablou social.

De aceea — și e bine să o spunem lămurit — o judecată întreagă asupra acestei opere nu va fi posibilă decît mai tîrziu, cînd „urzeala" ei, cum zice părintele Galaction, va fi fost dusă la sfîrșit.

Iubirea Antoninei și a lui Doru este o poveste de amor foarte frumoasă, plină de bune intenții, cu incontestabile învățăminte morale, dar — cel puțin la început — excesivă ca ton. Este în această dragoste o risipă verbală, de care romanticul și liricul Doru abuzează. Din primul moment sentimentul acestor doi tineri trece subit într-o zonă astrală, în care un lector, nu zic sceptic dar cumpătat, îi va urmări cu oarecare dificultate : „Doru Filipache întoarse capul spre Antonina Țanțu. Ochii lor se întîlniră într-o încrucișare de raze, sufletească, care se frînseră și căzură în nevăzute scîntei, spre tainicul fund al inimii" (vol. I, p. 120).

Această pasiune, așa de fulgerător aprinsă, îl duce pe tînărul erou la o adevărată criză lirică. Scrisorile sale către iubită sînt de un entuziasm, de un retorism și de o flacără pasională, ce urcă spre cele mai despletite lamentații și invocări : „Domnișoară Antonina, te-am văzut neîncetat și pretutindeni în drumurile mele de intim și neo-pelerin... Dar te-am văzut, departe, într-o glorie sacră și solară de

care eu știam bine că sînt nevrednic să mă apropriu" (Vol. II, p. 36).

Și în altă scrisoare, implorînd : „Orice s-ar fi întîmplat, scumpă D-ră Antonino, fii colega mea cea ideală, fii aleasa visurilor mele de claritate platonică" (Vol. II, p. 42).

Stilul epistolar al lui Doru Filipache este desigur sincer dar abuziv. Accentele sale patetice riscă să pară false și stridente prin exces de sentimentalism.

Trebuie să mărturisim că între Doru și Antonina, o preferăm fără ezitare pe ea, care o fi mai cenușie și mai lipsită de elan, dar tocmai de aceea este mai naturală, mai măsurată și mai de treabă. Puțină mediocritate nu strică în această explozie de temperament poetic.

De aceeași opinie este și fratele lui Doru, căpitanul Naum Filipache, a cărui intervenție în roman este salutară. El va proceda scurt și limpede, ducîndu-i pe cei doi eroi la ofițerul stării civile. E un val de bun simț și de recreatoare simplicitate, pe care apariția acestui căpitan fără probleme intime, îl aduce în carte. Lectorul, obosit de pasajele sublime ale romanului, se va opri bucuros în această oază de simpatică platitudine.

Consider de altfel personajele modeste ale cărții (cum este nu numai căpitanul Naum, ci și la fel de plăcutul Anghel Țanțu, sau buna doamna Filipache, sau bătrînul Borozescu), le consider a fi mult mai just și mai veridic realizate decît personajele complexe, care împovărează romanul cu literatura lor personală.

O dată căsătoriți cei doi tineri eroi, începe problema morală a amorului — problemă morală provocată de ispititoarea Elvira Iatropol. Este — sau mai degrabă pare să fie — elementul demonic al povestei, spiritul rău, spiritul de aventură.

O bună bucată de vreme, opoziția dintre cele două femei care-și dispută același bărbat este netă. Este o opoziție tezistă, făcută din contraziceri categorice. De o parte Antonina, bună, blîndă, virtuoasă... De altă parte Elvira, cinică, aventuroasă, frivolă... „Șerpoaica sări în pieptul lui și-l încolăci într-o îmbrățișare vehementă" (p. 112, vol. II). „Șerpoaica" este spus aici fără nici o ironie. Elvira Iatropol este viciul care neliniștește, seduce și pierde...

De ce n-am spune că această opunere între bine și rău ni se pare romanțioasă, iar în unele momente naivă ? O putem spune cu atît mai deschis, cu cît sfîrșitul volumului II ne aduce o surpriză. Elvira Iatropol se dovedește a nu fi chiar atît de rudimentar construită. Aici, în cele din urmă capitole, personajul se umanizează, devine mai puțin misterios. O undă de emoție trece prin aceste pagini finale și dacă n-ar fi Doru, care e mereu melodramatic, dacă mai ales n-ar fi o inutilă și teatrală scoatere de revolver, episodul ar rămîne în totul frumos.

Momentul revolverului este însă regretabil : „Știi bine că sînt grecoaică", exclamă Elvira punînd revolverul „în pieptul rătăcitului".

„Grecoaicele își apără cinstea cu arma".

Această izbucnire ne silește să evocăm memorabilul strigăt al eroinei lui Caragiale : „Nu uita că sînt ploieșteancă". Este o amintire care ne împiedică să luăm parte la drama energicei Elvira. Nu ne va împiedica în schimb să observăm că aici romanul capătă ritm și previziune — adică ceea ce îi lipsea în primele sale episoade.

Am schițat foarte rezumativ romanul părintelui Galaction. El este mai bogat în evenimente, mai variat în personaje, mai amplu în desfășurare. Scuza noastră este că *La răspîntie de veacuri* e de-abia o ridicare de cortină și că, deci, vom avea prilejul să ne completăm observațiile pe măsură ce opera începută se va întregi.

Rampa, 23 noiembrie 1935

LIVIU REBREANU : *RĂSCOALA*

Lectura romanului ultim al d-lui Liviu Rebreanu îl invită pe cititor la atîtea reflexii literare și neliterare, încît, pînă să ajungem la miezul însuși al acestei opere, ar trebui să publicăm aici, în prealabil, un lung șir de articole marginale.

Nu numai pentru că materialul cărții este de proporții vaste și de semnificații multiple, punînd cu amploare foarte multe probleme de viață, de organizare socială, de documentare istorică și de experiențe psihologice largi (ceea ce ar furniza substanță pentru studii, în afară de literatură, foarte interesante), dar mai ales, pentru că, fiind un roman perfect încheiat, de o grandoare epică în stare să marcheze definitiv o epocă literară, ți-ar putea servi, prin simpla urmărire a construcției lui, la scrierea unei întregi estetici a romanului ca gen.

N-am să încerc astăzi o asemenea întreprindere. Sînt însă convins că mă voi mai întîlni cu opera aceasta și nu știu cum *Răscoala* ar putea lipsi din cele trei-patru probleme de literatură românească, fără de considerarea cărora o carieră de critic se anulează.

Numai cu acest gînd, al unor reveniri viitoare, insistente și speciale, cutez să deschid astăzi poarta unei atît de modeste cronici, pentru găzduirea unei asemenea opere.

Mărturisesc că lectura *Răscoalei* mi-a dejucat tot aparatul critic obișnuit. Citești o carte cu creionul în mînă : subliniezi un detaliu revelator, însemni o notație falsă, urmărești etapele unei construcții, te oprești la un capăt fericit, semnalezi un altul deplasat. Toate acestea scad probabil din voluptatea citirii, dar îți asigură vigilența. Ei bine, creionul, hîrtiile și notițele, le-am pierdut după primele 50 de pagini ale întîiului volum. Eram luat într-o năvală de fapte și de oameni, care deveneau prin violență și adevăr toate instrumentele de control posibile. Între momentele de pasiune lente sau acute ce se acumulau în carte, rămîneam un ins mai mult, care alerga o dată cu toți eroii spre deznodămînt.

Simt prea bine caracterul platonic și impresionist al acestor declarații. Dacă faptul de a nu fi recurs niciodată pînă astăzi la asemenea mijloace, poate fi o scuză — atunci primiți-o. Dar adevărul este că am citit *Răscoala* copilărește, luînd parte la nefericirile oamenilor din carte, rugîndu-mă în gînd pentru ei, exact așa cum citeam la 14 ani romanele lui Alphonse Daudet, sau doi ani mai tîrziu pe ale lui Balzac și Dostoievski.

Dar chiar acest simplu lucru constituie întîiul element — esențialul — al artei romanului și al artei d-lui Rebreanu. Peste toate categorisirile posibile, peste toate nuanțele și dis-

tinctiile, un scriitor începe a fi romancier din momentul în care izbuteşte să creeze viaţă. Să o creeze aşa încît să crezi în ea şi să o accepţi ca pe un fapt obiectiv, în afară de criteriile tale sau de intenţiile lui.

Darul acesta de a crea viaţă, d-l Rebreanu îl are masiv, stăpînitor, din instinct. Nu ştiu prin ce mecanism iau naştere eroii săi şi mi-ar fi greu să-l surprind. În genere s-a observat că d-l Rebreanu desemnează sumar, în cîteva linii exterioare şi fără să insiste. Poate să fie adevărat. Miraculos însă este faptul că, cu o asemenea tehnică rudimentară, d-sa însufleţeşte veridic un nesfîrşit şir de eroi şi că fiecare trăieşte distinct, în virtutea unei forţe creatoare ce animă totul în carte şi face totul divers, mobil, viu. De la întîia lor apariţie, de la întîia lor replică, oamenii d-lui Rebreanu trăiesc.

Fără să am ambiţia de a face metafizică literară, mi se pare că este aici un lucru greu de explicat şi că nu poate fi vorba decît de prezenţa, ce nu se explică niciodată, a geniului.

Nimic nu ar fi mai uşor decît să dovedeşti, cu citate, mijloacele simple, uneori naive, cu care autorul o construieşte pe Nadina bunăoară. Dar ar fi pe urmă imens de greu să spui de ce această Nadină, pictată pe alocuri în culori de carte poştală, devine în întregul ei, o siluetă cu adevărat tulburătoare, ce lasă în urma ei prin carte, un gust subtil de melancolie, ceva dintr-o rochie de mătase albă, care a fluturat o clipă la orizont şi s-a pierdut pe urmă pentru totdeauna. Este această Nadină o imagine frivolă şi graţioasă, care răsare din condeiul aspru şi lemnos al d-lui Rebreanu, printr-un mister ce rămîne să fie dezlegat de cine se ocupă cu dezlegarea misterelor.

Mai sumar desemnat decît chiar Nadina este Titu Herdelea, venit să facă legătura dintre *Ion* şi *Răscoala,* simplu spectator al dramei ce se desfăşoară şi avînd deci, în această calitate de spectator, dreptul de a rămîne şters. Ei bine, Titu Herdelea se dovedeşte, în ciuda rolului său episodic, un personaj viu, vioi, agitat şi simpatic, ceea ce, mărturisesc, este de-a dreptul derutant, căci nimic din ce face sau ce spune el în carte, nu este determinant sau cel puţin caracteristic, totul fiind însă pînă la urmă sugestiv şi pregnant. Aproape toţi comentatorii cărţii de faţă (şi printre ei, d-nii Şerban Cioculescu şi G. Călinescu) au remarcat sărăcia epică a lui

Titu Herdelea și argumentele lor critice erau excelente. Numai că, în ciuda acestor argumente, omul continua să fie viu și plauzibil, ceea ce constituia o gravă indisciplină față de cele mai serioase rațiuni critice. Nu glumesc deloc : este în opera d-lui Liviu Rebreanu un curent de viață, un suflu animator, care biruiește și insuficiența desemnului și duritatea scrisului și acumularea ternă a detaliilor, ridicînd peste toate aceste piedici, o masă impresionantă de oameni trăind cu toate atributele biologice și morale ale existenței. Acest suflu animator este singurul lucru ce a contat vreodată și contează în artă. Tot restul este tehnică. Adică detaliu. Gîndiți-vă că d. Liviu Rebreanu nu este întîiul scriitor român care se apropie de istoria anului 1907 și că nu există temă de roman mai curentă decît complexul social „boier-arendaș-țăran", pe care *Răscoala* d-sale îl atacă încă o dată. Toată literatura sămănătoristă ne-a obosit pînă astăzi cu problema asta și vorbind anul trecut aici despre cartea d-lui Ludovic Dauș, *Asfințit de oameni,* denunțam cu vehemență acest loc comun sămănătorist. Dar a fost de ajuns ca un scriitor mare să-și însușească subiectul, pentru ca ceea ce pînă azi era o temă tendențioasă și naivă, să devină un cadru de mari tragedii, în care nu-și mai dădeau întîlnire diverse teze sociale, la fel de declamatorii, ci cîteva crîncene realități deosebite structural și sortite să lupte într-o încăierare de proporții largi.

Poate că ceea ce a dat unora pe alocuri impresia că anumiți eroi ai romanului sînt nerealizați, a fost contrastul, cu adevărat mare, dintre acești eroi izolați și epopeea din centru a răscoalei, epopee ce strivește prin dimensiunile sale orice individualitate din apropierea ei, înglobîndu-i pe toți eroii într-o totală vîltoare, de unde nu se mai pot desprinde trăsăturile personale și acțiunile individuale caracteristice, ci numai mișcările unui suflet colectiv. E interesant de văzut cum d-l Rebreanu își jalonează drumul spre centrul operei, cu notații particulare fiecărui erou, cu detalii și episoade secundare, cu fapte și reflexii pregătitoare, pînă ce toate aceste izvoare și cursuri epice deosebite, ajung la un punct de interferență, de unde pornesc mai departe într-un singur fluviu năvălitor. De aici încolo, oricît ai fi de estet, oricît te-ar interesa psihologismul și scrisul frumos, tensiunea romanului te covîrșește, pe tine, o dată cu toate rezervele tale estetice.

Fiecare din țăranii d-lui Rebreanu, de la cel mai șters, Vasile Zidaru bunăoară, pînă la cel mai viguros, Petre Petre, este un ins, care în ciuda desemnului grăbit, se distinge între ceilalți cu o trăsătură sumbră sau deschisă, personală. Din momentul însă în care a izbucnit răscoala, toți acești eroi se „anonimizează", se pierd în masă, devin piesele inconștiente ale unui joc condus de forțe mult mai tari și mai întunecate decît conștiința lor, a fiecăruia în parte.

În această atmosferă încordată, gesturile capătă semnificații imens multiplicate, cuvintele dobîndesc un sunet interior de profeție sau de simbol (admirabil scurtul pasaj al coasei lui Trifon, la pagina 59, vol. II, pasaj deja citat de altcineva), oamenii cei mai simpli găsesc din instinct atitudini profund dramatice. Legendele se creează ușor la această tensiune pasională și miturile cresc din nimic. Crainicii care trec prin sate pe cai albi — nimeni nu i-a văzut și toată lumea îi știe. Vestitorii lui vodă, poate trimișii lui Dumnezeu, taie în lung și în lat moșiile. Se spune, se crede, se află... Totul se profilează halucinant și simplu, jumătate în basm, jumătate în adevăr.

Numai romancierii mari (Tolstoi, Zola...) nu se pierd într-o asemenea strivitoare sarcină, de a face să se miște și să acționeze mulțimile. E o artă care nu îngăduie nimic falș, nici un sunet, nici un semn în afară de adevăr. (Cine a citit zilele acestea, reportajele publicate în gazete asupra unor tulburări muncitorești de pe valea Prahovei, trebuie să fi rămas tare surprins de asemănarea perfectă a anumitor scene de acolo cu scenele episoade din cartea d-lui Rebreanu. Ai parcă impresia că un mare regizor s-a hotărît să monteze în aer liber, din nefericire cu sînge adevărat, pasaje ale romanului. Într-atîta este viziunea d-lui Rebreanu de largă și exactă, încît atunci cînd viața scornește situații identice imaginilor literare, le creează după modelul lor.)

Din scenele de răscoală propriu-zisă a romanului ar trebui citat totul, fără excepție. Scenele de dezlănțuire colectivă, ca și episoadele de caracterizare lăturalnică, moartea bătrînului Iuga, ca și moartea nevestei lui Melentie — pasaj de o simplicitate infinită, în care naivitatea primară a eroului se împarte firesc între moarte și foame, cu un accent de liniște, ce sugerează tragedia, mai puternic decît orice tînguire.

Dacă nu citez nimic, este pentru că sînt intimidat în fața numărului mare de pagini care ar trebui integral transcrise. Dar îl trimit pe cititor la confruntarea lui Miron Iuga cu întreg satul strîns la curte (p. 191—198), fragment în care mărimea momentului epic ar fi putut să covîrșească la fiecare rînd condeiul scriitorului și care se realizează totuși pînă la urmă grandios ca un imens bloc. Și îl trimit la siluirea și uciderea Nadinei, capitol sumbru, străbătut de focurile încrucișate ale senzualității și ale crimei, într-un ritm gîfîitor, căruia nimic nu-i rezistă. Nimic — nici pudoarea, nici repulsia morală, nici reflexiile delicate —, toate acestea fiind niște fleacuri debile pe lîngă destinul aspru ce se împlinește peste capul tuturor, peste trupul Nadinei, peste tinerețea jugănită a tînărului Platamonu, peste trupurile de țăran ciuruite sub gloanțele soldaților, amestec cald de sînge și pămînt, din care nimeni nu înțelege nimic, nimeni, decît — poate — Anton nebunul, singurul ins inspirat, din această gloată de nefericiți și orbi.

Cînd cineva lucrează cu un material omenesc de atît de mari resurse tragice, se poate liniștit dispensa de literatură — literatură devenind aici un cuvînt profund pejorativ. Numai un scriitor rece și stăpîn pe reacțiunile sale personale, era chemat să scrie această istorie — și să nu o trădeze.

Cred că oricine la noi, afară de d-l Rebreanu ar fi fost dominat și înfrînt.

România literară, 11 februarie 1933

CÎND VORBEȘTE UN OM TĂCUT

Miercuri seara, la banchetul care i l-au oferit colegii săi de breaslă, domnul Liviu Rebreanu a avut cuvîntul său de răspuns, cîteva sinceități „admirabile".

În acea atmosferă festivă, de prietenie, de entuziasm și elan, figura romancierului ni se părea biruitoare. Nici un obstacol între opera lui și admirația publică. Nici o rezistență în fața gloriei. Nici o disonanță în iubirea unanimă pentru om și pentru cărțile lui. Dar în mijlocul acestui opti-

mism general s-a ridicat un glas de melancolie și acest glas a fost al lui Liviu Rebreanu însuși. Erau cîteva lucruri ce-i stăteau pe suflet și pe care refuza să le uite, într-un ceas de amintiri. Ne-a vorbit deci nu despre victorii, ci despre înfrîngeri. Nu despre succese, ci despre obstacole. Nu despre elogii, ci despre adversități.

De ce alegea momentul acestei confesiuni tocmai într-o zi de sărbătoare ? Probabil din aceeași modestie, pe care gesturile și cuvintele sale au avut-o totdeauna, din aceeași discreție și lipsă de vanitate, pe care faptele sale au păstrat-o mereu.

Liviu Rebreanu a fost pe vremuri atacat cu violență. Lucruri de o deprimantă rea credință, de o nesfîrșită brutalitate s-au scris împotriva sa și a operei sale. Nu a fost numai neînțelegere. Pe aceasta un scriitor o primește cu destulă liniște și în orice caz, cu stima pentru adversar. Dar a fost un val de dușmănie personală, de orbire polemică, de sălbăticie pamfletară.

Aveam impresia că Liviu Rebreanu trece netulburat prin aceste provocări. Prezența lui fizică respiră atîta calm, atîta stăpînire de sine, atîta siguranță intimă, încît ni se părea că pietrele nu-l lovesc, iar insultele nu ajung pînă la el.

Sînt scriitori care pot la nevoie să-și schimbe condeiul în spadă. Demonul polemicii îi aruncă în bătălii în care, chiar dacă sînt împinși fără voie și cu puțin dezgust, pînă la urmă tot descoperă acea tensiune nervoasă, ce face voluptatea unei polemici.

Rebreanu nu a cunoscut asemenea izbucniri. Singura sa replică era opera pe care o construia. Replică sobră, copleșitoare tocmai prin demnitate, dar sortită să nu biruie decît deasupra timpului. În „actualitate" Liviu Rebreanu prefera să fie biruit — știind că revanșa sa va fi poate tîrzie, dar definitivă.

Ani de zile, marele romancier a tăcut. Era asemeni unui lucrător pe șantier. El nu are de „vidat" (cum se zice) chestiuni personale. Legea lui e mai simplă și mai aspră : să ducă la bun sfîrșit lucrul pe care îl face, casa pe care o ridică, piatra pe care o cioplește. Este tăcerea creatorului. Este tăcerea și singurătatea omului ce poartă în el o chemare de viață.

Știam prea bine că o astfel de voluntară rămînere în umbră este un act de mîndrie și noblețe, dar nu bănuiam cîtă energie îți cere, cîtă putere de a te domina, cîtă rezistență sufletească.

Ne-a spus-o miercuri seara Liviu Rebreanu și mai ales ne-a făcut s-o înțelegem, cînd — după ani de tăcere —, ne-a povestit cu aceeași voce potolită, fără grabă, fără asprime, fără răzbunare, ceasurile lui grele. Nu știu ce surîs, care nu îndrăznea să se împlinească, nu știu ce dungă de melancolie trecea prin acele vorbe, ce nu se adresau nimănui în chip direct, dar ne învăluiau pe toți în același sentiment.

Dacă n-aș ști că lucrurile sînt etern aceleași și că ele se repetă cu o stupidă monotonie de la generație la generație, aș spune că experiența lui Liviu Rebreanu este o lecție.

Rampa, 14 decembrie 1935.

MATEI CARAGIALE

Craii de Curtea Veche este o carte singuratică în literatura noastră. Matei Caragiale era și el un singuratic.

Aflu cu surprindere că sînt cîțiva oameni care l-au cunoscut. M-am gîndit de multe ori la acest om, atît de straniu prin scrisul său, dar — cum nimeni nu mi l-a arătat niciodată, cum nimeni nu-și amintea să-l fi văzut într-o redacție, într-o sală de teatru sau într-o sală de expoziție — aveam sentimentul că existența lui este oarecum legendară. Puținele lucruri care se spuneau despre el erau și ele nelămurite.

Matei Caragiale părea să trăiască într-un București cețos, secret, inactual, acel București pe care l-a evocat într-un aliaj de aur și scrum, în bizarul său roman.

Fiul lui Ion Luca era — printr-un paradox de filiație spirituală — un liric. Cine va lămuri această dublă răzbunare, pe care poezia a luat-o împotriva satirei, făcînd din amîndoi fiii bătrînului Caragiale doi poeți de simțire tragică ?

Moartea lui Matei Caragiale ne amintește sfîșietoarea moarte a fratelui său mai tînăr și chipul aproape adolescent al lui Luca Ion ne răsare dintr-o revistă de la 1920, unde

l-am văzut pentru prima și ultima dată... Prin ce straniu joc, drumul care pornea de la Trahanache, Chiriac și Leonida, trebuia să ducă la versurile de melancolie suavă ale lui Luca Ion și la proza solemnă a lui Matei ? Geniul familiei păstra misterioase etape și fiecare din cei trei Caragiale făcea să răspundă alte ecouri.

Exemplul lui Matei Caragiale restabilește ideea de artă într-o literatură, pe care o devastează astăzi ideea de industrie. Scrisul său are ceva regal prin noblețe, prin dificultate tehnică, prin asperități de vocabular, prin ciudățenie de ritm. Reflexe de bronz vechi se găsesc în această frază mată, rece și severă, pe care o animă totuși — în anumite momente — nu știu ce flacără intimă. E o frază care nu este un ritm solemn de cronică cu îndrăznețe alterări de langaj periferic. Se poate mai barocă alăturare de stiluri ?

Craii de Curtea veche e un roman de glorie și decrepitudine. Se vede acest lucru și din substanța lui umană și din frumusețea lui strict formală. Este o splendoare degradată în această poveste, în care strălucirea și abjecția merg laolaltă, într-un joc de contraste între lumină și întuneric. Un sentiment de singurătate orgolioasă se destramă în viciu, în dezgust, în uitare. E o năruire morală, în care tresăririle de voință și de mîndrie sînt din ce în ce mai rare, dar tocmai de aceea mai exasperate și mai puternice.

L-a obsedat și pe Matei Caragiale mahalaua — dar o mahala fantastică, jumătate în vis, jumătate în realitate, ca și cum periferia n-ar fi fost o simplă zonă socială, ci o zonă de ficțiune, de legendă și de poezie impură.

Ce senzualitate tulbure în această carte ! Culorile sînt descompuse, șterse, neguroase. O lumină difuză cade pe obiecte și pe oameni, fără să-i scoată deplin din obscuritatea în care își petrec cîteva ultime ore de agonie. Totul e stins și nesigur. Un gust de oboseală, de renunțare și de zădărnicie rămîne în ultimele pagini, ca o imaterială cenușă.

Craii de Curtea veche e o carte stingheră în literatura noastră — și cel puțin prin acest lucru își asigură un loc în memoria noastră. Trebuie deschis un capitol special pentru acest roman, care nu cunoaște alte cărți de aceeași familie. E un roman fără formulă, o operă ce iese din rînduri, un poem de expresie, așa de minuțios diferențiată, încît formează

o adevărată insulă în literele române. E un fenomen care se explică prin el însuşi, sau prin nimic altceva.

Lectura acestei cărţi te introduce într-o lume pe care nimeni n-a mai străbătut-o înainte şi care pentru întîia oară a fost revelată de scrisul magic al lui Matei Caragiale.

Moartea lui suprimă această lume, pe care el singur o cunoştea.

Rampa, 22 ianuarie 1936

TURNUL MILENEI DE IONEL TEODOREANU

Literatura domnului Ionel Teodoreanu e plană. Cărţile sale se aliniază neted şi deopotrivă apropiate de ochii privitorului, asemeni mai multor copaci desenaţi pe hîrtia unui elev, care n-a învăţat încă meşteşugul perspectivei.

Turnul Milenei nu continuă nimic. Repetă. Existenţa sa anulează *Medelenii*, *Medelenii* anulează *Uliţa copilăriei*. Numărătoarea, luată invers, face dimpotrivă inutilă tipărirea ultimei cărţi. Domnul Teodoreanu este dintre scriitorii cari îşi ajung şi ne ajung într-o singură pagină. Talentul său s-a definit în tot ce are preţios de la debut : un lirism de mică potenţă dar de calitate autentică, o sinceritate de simţire cu o incontestabilă graţie interioară, o bogăţie de imagini care, dovedind improprietate de expresie directă, nu realizează mai puţin o poezie adevărată. Virtuţi care, izbutind un poem în proză, au ratat un roman, pentru ca în cele din urmă să încerce o poveste. Căci nici prin proporţie, nici prin economie epică, *Turnul Milenei* nu vrea să fie altceva.

Legenda descrie un cerc, înlăuntrul căruia nu încap decît umbrele cîtorva eroi şi amintirile vagi ale unor istorii de demult. Cîteva momente surprinse pe un prag incert dintre vis şi viaţă, cîteva pete de umbră nimbate pe margine de o lumină slabă şi depărtată. *Turnul Milenei* nu e o temă de roman ; o atmosferă de basm. E o carte făcută din detalii. Îi lipseşte nodul central şi logica de anecdotă. Arabescurile ei sînt simple preliminarii ale unui desemn precis, pe care îl

aştepţi. În clipa cînd socoteşti acordurile prime suficient de multe, pentru ca opera să înceapă, ultima pagină s-a închis.

Sultana Bour se mărită cu vărul său drept, Gheorghieş Bour, tip ciudat şi închis de filozof sihastru, care o primeşte drept soţie în urma unui accident. A orbit brusc şi are nevoie de ajutorul cuiva. Din această căsătorie se nasc o fată frumoasă, Milena, un paralitic şi un alcoolic. Gheorghieş înnebuneşte brusc într-o seară : se crede oprit pentru totdeauna în anul 1880 şi sortit ca în noaptea de zintîi septembrie să-l pîndească pe strigoiul nevăzut care i-a furat ochii, să-l prindă de piept şi să-i ceară înapoi prada. În apropierea curţii sale se află Turnul Milenei, ruină în care pe vremuri fusese închisă o străbunică adulteră. Acolo, an cu an, în noaptea fiecărui început de toamnă, tainica pîndire se cuvine pregătită. Devotamentul Sultanei se supune acestei nebunii. Copiii sînt îndepărtaţi de casă şi trimişi la Boura să trăiască sub îngrijirea unchiului Matei Bour şi privegherea apropiată a două mătuşi drăgăstoase.

La Boura, Milena — fecioară de şasesprezece ani — îl cunoaşte pe pictorul Petru Diacu, venit în munţi cu doi prieteni să hoinărească, şi îl îndrăgeşte. Tînărul o vizitează zilnic sub pretextul unui portret şi răspunde simplu şi sincer acestei iubiri.

Cu puţin înaintea acestei întîmplări, Sultana, istovită de chinul atîtor ani, moare. Moare împăcată, fiindcă a dobîndit din partea Milenii făgăduiala că o va înlocui în apropierea soţului nebun. Gheorghieş nu trebuie să ştie nimic. Orb, el nu va afla că Milena e în locul moartei. Pentru liniştea şi nebunia lui, Sultana trăieşte mai departe în trupul fiicei.

Dragostea Milenei şi a lui Petru capătă învoiala bucuroasă a unchiului Matei. Copiii se vor logodi în ziua de 1 septembrie. Dar în noaptea ce duce către această fericire, Milena — umbra imaginară a mamei îngropate — îl va urca pe tatăl şi soţul ei nebun, pentru întîia oară şi pentru ultima oară, în turnul unde aceeaşi comedie a strigoiului va trebui să fie jucată. Calvar de o clipă, gîtuind însă o viaţă întreagă. Nebunul are un moment de stranie luciditate : îşi dă seama că în faţa lui nu mai este Sultana şi convins că-şi răzbună ochii pierduţi îşi ucide — sus, în înaltul turnului —

fiica. Drama aceasta ultimă sfîrşeşte cu zorile artificiale ale unui incendiu. Turnul Milenei piere mistuit de flacări.

Rezumatul unei cărţi, de obicei, nu documentează. Simpla înşiruite a unor etape, între care ansamblul a stabilit probabil stricte raporturi de succesie şi pregătire, siluieşte şi schematizează. Rezumatul unei drame poate, în cel mai bun caz, să-i surprindă toate datele ei anecdotice. Jocul lăuntric şi sensul faptului rămîne dincolo de el.

Epica d-lui Ionel Teodoreanu ţine însă de scenariu. Nu cunoaşte determinante profunde şi ignorează stringenţele psihologice. Faptul nu e nici mai mare, nici mai mic, nici mai adînc, nici mai semnificativ, decît cum se arată. Iată-l, obiect simplu, uşor de mînuit cu surprize modeste şi taine accesibile. Poet, scriitorul nu-l poate aborda decît sub aspectul imediat al mişcării. Cultivă situaţia şi oscilează povestea între un burlesc şi un tragic la fel de convenţional. Însuşi nodul legendei, misterul întunecat al Turnului, e construit cu o exagerare spre decorativ şi sumbru, care îi dă o expresivitate violentă de cinematograf. Duduia vrăjitoare Miuţa, Coca Bâca, Gheorghieş Bour — o întreagă colecţie de nebuni, şarlatani, paralitici şi alcoolici, ce creează un mister prea sinistru pentru a nu fi uşor şi prea voit pentru a nu fi fals. Din garderoba unui teatru, cu trei bărbi gigantice, cu două peruci nepieptănate şi cu o serie de figuranţi îndemînatici, un regizor poate pregăti aceeaşi atmosferă, cu absolut aceeaşi expresivitate, în mai puţin de zece minute. Iată de ce unei acţiuni create cu astfel de mijloace exterioare, rezumatul nu-i poate lua nimic.

Literatura d-lui Ionel Teodoreanu îi substituie detaliului psihologic imaginea şi momentului epic esenţial atmosfera. Reacţiunile sufleteşti se rezolvă în scrisul d-sale în elegie. Notaţia lirică suplineşte căutarea în adîncuri şi o estompează. Aspectul crud al vieţii, contactul aspru şi tare cu realităţile ei mărunte sau mari, ar fi compromis de această artă poetică a metaforei, care nu ştie să exprime decît cu echivalenţe. Modesta şi fermecătoarea graţie a unui poem în proză, se osteneşte şi îşi pierde toate virtuţile, aplicată la proporţii şi încercări ce o depăşesc. Eleganţa unei gazele ar deveni obeză şi grotescă pentru acelaşi animal, crescut însă pe măsura unui elefant.

Totuşi — spre deosebire de *Medeleni* — *Turnul Milenei* îi oferea artei scriitorului un cadru propriu. Legenda, oricît de naiv şi teatral îi este misterul, s-ar fi lăsat prinsă în mirajul acestui scris fluid şi inspirat de elegie. Cartea s-ar fi putut apropia de *Fuga lui Sefki* (pagini scrise mai puţin manierat totuşi şi cu o reală vigoare) şi ar fi putut aminti această capodoperă a genului, care se cheamă pe franţuzeşte *Le grand Meaulnes,* a lui Henri Alain Fournier. Scriitorul s-a făcut vinovat însă de o gravă eroare. Neînţelegînd că frumuseţea unui basm trebuie să aibe un ritm de o egalitate perfect susţinută şi că orice vecinătate o compromite cînd nu posedă aceeaşi tonalitate, a cutezat să alterneze paginile de baladă cu scene de farsă şi taina eroinei cu stridenţe de vilegiaturişti bine dispuşi. În acest sens, primele două capitole, scrise în cel mai ingrat şi uşor ritm, al *Medelenilor* (prima vizită a Olguţei la Bucureşti), deservesc neînchipuit de penibil paginile grave ce le urmează. Cititorului îi devine trecerea de la o parte la cealaltă greoaie şi convenţională. Un astfel de joc de contraste nu e acceptabil nici cu titlul de procedeu romantic. Iar economia povestei suferă o dată cu puritatea atmosferei. Lucrul trebuie regretat cu atît mai mult, cu cît în paginile ce alcătuiesc mai departe chiar corpul povestei, scriitorul a găsit uneori nota justă şi a izbutit să creeze o siluetă de reală frumuseţe : Fiţa Smaranda. Neatent cu ansamblul şi incapabil să-l creeze, d-l Ionel Teodoreanu ratează — prin exagerare — figurile centrale, în *Turnul Milenei,* ca şi aiurea. Nici Petru Diacu nici Milena Bour nu sînt izbutiţi. Cîteva din celelalte personaje sînt de tradiţie sadovenistă şi trec dintr-un volum în altul prin întreaga operă a maestrului moldovean, asemeni unor monede cu circulaţie perpetuă şi nevariată. Călugărul Ghedeon al d-lui Ionel Teodoreanu este tipul literar standardizat al monahului beţiv, păcătos şi lacom. Matei Bour, efigia totdeauna valabilă a boierului ministru, se poate lesne chema în altă carte Alexandru Filotti-Buciumeni sau cum vreţi. E o cunoştinţă veche.

Ei bine, între toate aceste figuri, cînd palide (Petru şi Milena), cînd convenţionale şi falşe (Gheorghieş, Dudoaia), cînd moştenite din locuri comune artei moldoveneşti (Ghedeon, Matei), singură trăieşte pe picioare proprii şi cu o

savoare ce îi aparţine, bătrîna duduie, pudrată şi cochetă. Fiţa Smaranda, gloria şi graţia balurilor de la 1845, cînd Vasile Alecsandri i-a scris poate un madrigal şi Todiraş i-a oferit galant, într-o seară de iarnă, o garoafă din sera de la Todireni. E o siluetă de budoar parfumat şi preţios, cu o aromă ce depăşeşte în sinceritate şi frumuseţe gravitatea voită a misterelor din turn. Această arie din gavotă stinsă trece prin rînduri cu un accent adevărat de elegie. Mai atent şi mai just cu propriile sale posibilităţi, domnul Ionel Teodoreanu, dacă ar fi stăruit în acest ritm, ar fi scris o poveste frumoasă. Pedala se cuvenea apăsată aici.

Pentru cariera viitoare a temperamentului acestuia de poet simbolist (eticheta rezumă de astă dată cu preciziune), *Turnul Milenei* nu adaugă nimic *Medelenilor* şi — deci — nimic *Uliţei copilăriei.* Prejudecata de romancier a d-lui Ionel Teodoreanu este exemplul cel mai ciudat de proprie neînţelegere, din cîte literatura românească poate oferi. Fără a stabili vreo metafizică a genurilor literare, vedem între acest temperament scriitoricesc şi maniera epică o incompatibilitate, ce nu se poate ignora fără pedeapsă. *Medelenii* şi *Turnul Milenei* stau drept mărturie. O singură experienţă mai este cu putinţă. Dacă scriitorul ţine cu orice preţ să frecventeze arta romanului, va trebui să-şi violenteze poezia sa nedistinctă şi totală, să se încercuiască între marginile stricte ale unei anecdote stricte, să-şi lovească fraza de toţi pereţii acestei închisori voluntare, pînă ce o va ductiliza suficient. Chiar cu riscul artificiului, chiar cu primejdia sărăcirii, chiar cu ameninţarea succesului, exerciţiul se impune. Romanul are exigenţele sale, nici prea precise nici prea severe, nici incompatibile cu lirismul, nici străine de sugestie, dar toate aproape de maturitate şi substanţă.

Turnul Milenei n-a vrut să încerce această experienţă. Scriitorul rămîne la întîia sa carte, cu toate calităţile lui intacte şi cu toate absenţele precizate pentru totdeauna. Cine crede că drumul mai poate fi reluat spre locurile lui adevărate, aşteaptă, dacă nu cu linişte, cu simpatie.

Tiparniţa literară, februarie 1929

Cu *Lorelei*, d. Ionel Teodoreanu încearcă o întoarcere înapoi spre *Medeleni*. Stil, personaje, atmosferă, totul aminteşte primul său roman, uneori cu atîta fidelitate, încît te întrebi dacă nu este la mijloc un exerciţiu voluntar. Ai impresia că autorul a voit să scrie încă o dată, într-o nouă versiune şi în oarecari variante, povestea primilor săi eroi.

Nu ştiu ce semnificaţie personală are această întoarcere înapoi. Să fie o simplă nostalgie literară ? Să fie oboseala de a lucra într-o formulă de roman realist, care-i convine atît de puţin d-lui Teodoreanu şi îi contrazice atît de mult resursele naturale ? Să fie în sfîrşit dorinţa — omeneşte explicabilă — de a regăsi pe drumul vechi al *Medelenilor* un succes, pe care, pe drumurile mai noi (*Fata din Zlataust, Golia, Crăciunul de la Silivestri...*) nu l-a mai întîlnit ?

Nu ştiu şi poate că nici nu am dreptul să ştiu. Ar fi injust să-i facem d-lui Teodoreanu un proces de intenţii.

Lorelei este un roman de tip „medelenist" — şi noi nu avem a cunoaşte raţiunile personale ale acestui fapt, ci doar a-l explica. Îndeletnicirea de romancier a d-lui Ionel Teodoreanu a fost în anumit sens, din capul locului paradoxală. D-sa era un poet liric de foarte suavă simţire şi de foarte graţioasă expresie. Dar „suav" şi „graţios" nu sînt atribute de romancier. Ele duc în mod natural spre detaliu, spre arabesc, spre minuţios — în timp ce romanul este dimpotrivă o artă de ansamblu şi de viziune unitară.

Lirismul autorului era difuz pulverizat în o mie de notaţii mărunte, sedus de frumuseţea imaginilor şi de calitatea sunetelor. O precipitată vervă poetică îi dădea scrisului său strălucire, culoare şi variaţie — o sumă de virtuţi care se sprijineau pe sugestie verbală, pe atmosferă lirică, pe farmec muzical. Materialul era desigur subtil, dar poate tocmai de aceea impropriu unei adevărate opere de romancier.

Fără a voi să stabilesc incapacităţi de principiu, voi spune încă o dată că pragul dintre poezie şi roman este foarte greu de trecut. Cumulul acesta este dacă nu imposibil, în orice caz dificil. În literatura noastră cunoaştem cazul tipic al d-lui Tudor Arghezi, din care tenacitatea editorilor şi voinţa sa personală n-au izbutit nici pînă astăzi să facă un roman-

cier. Nimeni nu poate — se vede — părăsi de bună voie o vocație de poet.

Este o evaziune pe care și d. Ionel Teodoreanu a încercat-o, imediat după *Medeleni*.

Se vede bine în cărțile sale ulterioare efortul de a simplifica. Poetul își sacrifica elanurile lirice. Le oprea în loc, le ridica obstacole, le impunea un fel de voit prozaism, un fel de premeditată răceală. Sînt cărți (*Crăciunul de la Silivestri* de exemplu), care mi-au lăsat ciudata impresie că d. Ionel Teodoreanu se silește să fie tern și că vrea cu tot dinadinsul să fie plat. D-sa încearcă să reziste *Medelenilor* — ceea ce înseamnă că încerca să reziste propriului său lirism. Voia să se sustragă genului de literatură, pe care primul său roman îl fixase cu atîta succes, dar și cu atîta facilitate.

Cînd va fi să judecăm în ansamblu opera d-lui Ionel Teodoreanu, va trebui să ținem seama de acest stimabil efort către sobrietate. Dacă acest efort a reușit și în ce măsură a reușit — este o altă întrebare, la care nu vom răspunde astăzi. Poate că răspunsul cel mai edificator ni-l dă însuși volumul de față, căci *Lorelei* fiind o reeditare a *Medelenilor* ar putea fi în același timp o dezavuare tacită a cărților precedente. Dezavuare fără îndoială involuntară și pe care d. Ionel Teodoreanu — nu mă îndoiesc — o va nega.

Lorelei, înainte de a fi un roman, este, întocmai ca și *Medelenii* un voluminos album de mici poeme în proză. Cartea se sufocă sub profunzimea de imagini și metafore. Cu un extraordinar debit verbal și cu o inventivitate puțin obosită parcă, ba chiar pe alocuri puțin mecanică, dar încă plină de mobilitate, autorul aruncă pentru fiecare moment, pentru fiecare gest, zeci de imagini din cele mai diverse, evocînd culori, sunete și lumini, într-o avalanșă de metafore, unele fericite, altele inexpresive, altele în sfîrșit stridente, dar toate la un loc obositoare prin abuz.

Sînt în acest dosar de imagini cîteva momente de admirabilă delicatețe : „Îi veneau dinspre ea numai emoții proaspete, de care se lăsa copleșit c-un fel de pasivitate îngăduitoare, așa cum ai renunța la mișcări, dacă o pasăre ți s-ar sui pe umăr, ș-apoi pe braț, confundîndu-te cu un copac."

Sau, în altă parte, vorbind despre o tînără școlăriță, pierdută în lecturi prematur grave : „Făptura ei minusculă, cu

numele eroilor lui Dostoievski în gură, dădea impresia furnicelor care duc fire de pai uriaşe cu o mare seriozitate."

Sau această imagine de remarcabilă preciziune vizuală : „Cafeaua se revarsă bolborosind întunecat peste ibric, îmbrăcîndu-l într-o pelerină de lutră veche."

Asemenea notaţii fericite sînt nenumărate în cele 450 de pagini ale cărţii şi dacă frumuseţea lor ar fi determinantă pentru valoarea romanului, nu aş ezita să transcriu cît mai multe. Sînt însă convins că ele nu formează un element decisiv al operei, ba că, dimpotrivă, caracterul lor este foarte adesea pur şi simplu ornamental. Pentru a spune cuvîntul just, voi adăuga : parazitar.

„Minutarele deveneau solemne ca genele unei agonii" (p. 24). „... capul tînăr şi solemn în paloarea lui de argint ca un răsărit de lună pe mare..." (p. 27). „... noaptea fusese neagră ca o mulţime de rîndunele, pană lîngă pană..." (p. 39). „Luli ! Luli !... numele ei venea ca un acord de sonatină cîntată undeva de o fetiţă cu cozile pe spate" (p. 119). „Pe o streaşină doi Lululi cîntau parcă la patru mîini o sonatină matinală" (p. 132).

Multiplicaţi la nesfîrşit aceste acorduri minore şi veţi realiza „starea de evlavie lirică", despre care vorbeşte undeva autorul, stare ce mi se pare foarte greu de suportat într-un roman, înăbuşit de propriile lui excese poetice. Stilul d-lui Ionel Teodoreanu nu întîrzie, din cauza acestui abuz să devină artificial, factice şi manierat.

Tremurul libelulesc al aripioarelor cupidoniene (p. 125) de exemplu, mi se pare o imagine nu numai încărcată, dar de o falsă frăgezime. Te întrebi dacă metafora şi simbolul nu ajung pentru d. Teodoreanu un adevărat tic, ce îl face incapabil să se exprime direct, simplu şi adecvat : „... în acest tramvai interurban el era singurul bărbat..." (p. 60). De ce „tramvai interurban" şi nu „tren" ? Ar fi mai simplu şi ar fi mai clar. Iar pe de altă parte, nu cred că „tramvai interurban" este mai poetic decît „tren".

„Un an multicolor de străinătăţi" (p. 265). De ce un an petrecut în străinătate trebuie să fie neapărat „multicolor de străinătăţi" ? Expresia e forţată şi în plus lipsită de frumuseţe.

„... în fiecare zi la patru făceau popas în jurul fructelor..." (p. 268). De ce „făceau popas în jurul fructelor" şi nu

„mîncau fructe" ... ceea ce ar fi mai laconic, mai precis, dar în nici un caz mai urît ?

Mă grăbesc de altfel să vă spun că aceste observaţiii de detaliu sînt fără gravitate. Nu calitatea fiecărei imagini în parte ne interesează. Unele din ele, cum am spus mai sus, sînt admirabile. Nu calitatea lor, ci funcţiunea lor în economia operei. Chiar dacă toate metaforele d-lui Teodoreanu ar fi egal de frumoase, de juste şi de evocatoare, încă stilul acesta covîrşitor de frumuseţi, ar fi primejdios romanului.

E un fel de ceaţă lirică ce se ridică între cititor şi carte, un fel de negură sentimentală care şterge conturul povestei, atenuează liniile personajelor, amestecă episoadele, confundă planurile şi reduce tot romanul la un fel de tablou confuz, fără perspectivă.

Am întîrziat prea mult asupra chestiunilor de stil pe care le impune lectura lui *Lorelei*. Ele ar fi de ordin secundar, dacă ar fi vorba despre alt romancier, dar devin esenţiale în cazul d-lui Ionel Teodoreanu, a cărui întreagă literatură nu însemnează altceva decît eforturile unui stil liric de a se adapta la necesităţile unei creaţii epice.

În ce priveşte substanţa propriu-zisă a romanului, ea rămîne complect pe linia *Medelenilor*. Catul Bogdan este un nou Dan Deleanu. Luli este o nouă Olguţă, Gabriela însăşi poate fi o nouă Monică. Povestea lor de iubire are aceleaşi accente (mai puţin vii, mai puţin tinere, mai puţin spontane), ca şi poveştile de iubire de la Medeleni. Drumuri încrucişate de melancolie şi îngenuitate, de visare şi senzualism — aceleaşi drumuri care descind din mereu neuitata *Uliţă a copilăriei*...

Nu lipsesc nici scenele de copilărie, nici momentele de adolescenţă — şi aici d. Ionel Teodoreanu regăseşte ecouri încă emoţionante de poezie. Ele sînt însă fragmentare şi nu depăşesc un cadru restrîns de poem în proză. În întinderea romanului, aceste ecouri slăbesc, se pierd şi se uită.

Ceea ce ne împiedică să participăm la dramele eroilor din *Lorelei* este psihologia lor idilică. D. Teodoreanu este prea binevoitor cu personajele sale. Poet fiind, d-sa ia parte directă la ce se întîmplă în carte şi distribuie cu prea multă generozitate virtuţi excesive personajelor sale. Catul Bogdan în special (ca şi fostul Dan Deleanu) este enervant de fru-

mos, enervant de inteligent, enervant de sensibil, enervant de misterios. Este în acest erou un exces de superlative şi fizice şi morale care îi dă ceva cinematografic. Numai în filme eroii principali sînt atît de insuportabil perfecţi : „... pe femei le intriga, dînd celor mai multe imboldul de a-i vorbi franţuzeşte." Semn de distincţie ? Mi se pare cam vulgar şi bătător la ochi. Dădea o primă impresie de exotic oriunde se afla... Părea în fiecare loc, că vine, din altă parte...

Nu e puţin clişeu acest „exotism" ?

„Părul alb, pieptănat pe spate, cam lung şi uşor fluturător, nu dădea o impresie de bătrîneţe, ci de izolare, ca piscurile ninse ivite în zarea unor privelişti de vară printr-un văzduh ciripitor..." Nu e prea mult ?

Nu, nu e prea mult. Catul Bogdan are o mie de alte calităţi. E profesor universitar şi cursurile lui sînt cele mai populate de studenţi entuziaşti. Este romancier şi romanele lui sînt cele mai iubite de tinerele fete, care îi scriu scrisori de admiraţie şi iubire. Se înţelege însă că el nu are decît dispreţ pentru glorie şi trăieşte mereu într-o „zveltă tomnatec meditativă".

Poate că o asemenea fericită potrivire de geniu literar, superioritate morală şi splendoare fizică, nu este un lucru absolut imposibil în viaţă. În literatură însă apariţia este supărătoare prin romantism, prin naivitate şi prin uşurinţă de efecte.

D. Ionel Teodoreanu păcătuieşte prin complezenţă faţă de eroul său. Nu-l pune decît în situaţii avantajoase, ca un regizor ce şi-ar plasa mereu personajul în primul plan. Îl flatează fără moderaţie. Cu totul semnificativă este în acest sens scena dintre strălucitorul Catul şi sinistrul Onisifor Brebu, scenă din care primul va ieşi desigur într-o aureolă cu atît mai orbitoare, cu cît mai neagră şi mai respingătoare va fi caricatura celuilalt. Aici d. Teodoreanu arată că dacă este idilic cu eroii pe care îi iubeşte, este în schimb necruţător de violent cu cei pe care îi detestă.

Este un tenor acest Catul Bogdan, speţă de un odios prost gust, cînd se complică cu viaţa interioară, metafizică şi geniu. În ciuda atîtor calităţi superioare, cu cîte l-a gratificat romancierul, rareori un personaj de carte a izbutit să fie mai profund mediocru.

Nu voi avea multe de spus despre al doilea intelectual al romanului : Nathan Sabetay.

Este un tip schematic îndeplinind un simplu rol de „raisoneur", provocînd confesii, dînd replica şi epilogînd apoi asupra întîmplărilor. Dacă priveşti cu puţină atenţie, este indispensabilul evreu din romanele ieşene, evoluînd între situaţia de misit şi aceea de confident. Romanele d-lui Sadoveanu l-au prezentat adesea cu simpatie. Nathan Sabetay este o variantă de tip superior şi pînă la urmă artificial. Iar deznodămîntul lui (p. 391) e de un simbolism, care iese cel puţin convenţional.

În schimb, există în romanul d-lui Teodoreanu o figură vie şi aceasta este tînăra Luly, pînă la căsătorie. După acest eveniment, psihologia ei se complică prea tare şi devine inutil misterioasă. Dar atîta vreme cît Luly este o şcolăriţă, ea are toată graţia, melancolia şi vioiciunea tinerelor adolescente, pe care literatura d-lui Teodoreanu ni le-a evocat în paginile ei cele mai bune. E în aceste fragmente un veritabil suflu de poezie şi în el recunoaştem vocaţia iniţială a scriitorului, vocaţie care cedează din nefericire sub povara unei construcţii de roman plină de artificii.

Rampa, 17 ianuarie 1936

IONEL TEODOREANU

L-am întîlnit zilele trecute la o Curte de Apel din provincie, unde întîmplarea făcea să pledăm în acelaşi proces.

Nu-l cunoşteam decît din literatură — o literatură pe care n-am iubit-o totdeauna, şi pe care am atacat-o uneori. Ştiam că primise această adversitate critică fără supărare. Jocul ideilor mai păstrează oarecare farmec pentru unii oameni, chiar cînd acest joc îi contrariază.

D-l Ionel Teodoreanu îşi permitea să creadă în buna credinţă a criticului său. În felul acesta îşi înterzicea de bună voie cea mai comodă dintre replici. A stima un adversar este un lux ce depăşeşte nivelul obişnuit al culturii noastre. E un lux, este în anumit sens (strategic vorbind) o impru-

denţă, dar mai este o subtilă voluptate morală. „Gintea iritabilă" nu cunoaşte asemenea voluptăţi primejdioase. Ea preferă să răspundă cu invective. Stima înnobilează, dar invectiva răcoreşte...

Am stat de vorbă cu autorul *Medelenilor* o zi întreagă — şi zilele sînt foarte lungi într-un oraş de provincie. A vorbit despre foarte multe, despre oameni, despre oraşe, despre cărţi, despre critică... Era un fel de grabă reciprocă de a ne verifica în cît mai multe lucruri.

Ionel Teodoreanu este un convorbitor excepţional. Dacă scrisul său îţi dă impresia de abundenţă, vorbirea sa este pur şi simplu copleşitoare. Pentru fiecare gînd, pentru fiecare idee, sînt zeci de nuanţe care cresc în chip firesc din desfăşurarea frazei — frază largă, tumultoasă, plină de incidente, plină de ocoluri generoase şi de mici lovituri lapidare. În scris, metafora d-lui Teodoreanu oboseşte ideea pe care ai voi-o mai concis gîndită, mai liniar spusă. În vorbire, metafora devine, prin uluitoarea ei spontaneitate, nu un ornament, ci un lucru firesc, necesar, plastic.

Dar ce surprinde mai ales în Ionel Teodoreanu, este preciziunea spiritului său critic. Iată un lucru, pe care în nici un caz literatura sa nu ne lasă să-l bănuim. Cînd scrie despre autorii preferaţi ai eroilor săi, romancierul întrebuinţează un ton apologetic, care supără prin lirism şi nu convinge.

L-am ascultat însă vorbind despre romanul englez (cu care se consideră înrudit) şi am găsit remarcabilă claritatea definiţiei şi stringenţa observaţiilor. Îmi vorbea despre un roman al lui Galsworthy, pe care nu-l cunosc, şi într-un sfert de oră mi-a evocat cadrul cărţii, atmosfera, personajele.

Un critic — vreau să spun cineva care prin meserie are deprinderea de a comunica succint o judecată despre o carte — n-ar fi fost mai precis şi cu siguranţă mai evocator.

Am vorbit despre Baudelaire şi, deşi discuţia noastră nu se oprise aici, a schiţat într-o paranteză grăbită, un adevărat studiu de artă poetică, descompunînd şi comentînd cîteva versuri din *L'invitation au voyage*.

Dar nu voi putea spune toate accidentele şi revelaţiile unei convorbiri de cîteva ore, în care amintiri, versuri, cărţi, întrebări, răspunsuri se îmbulzeau cu o tinereţe, cu o putere

inventivă, cu o bucurie de a gîndi şi a comunica, fără exagerare, unice.

D. Ionel Teodoreanu îmi amintea o vorbă a lui Jules Renard despre Balzac, pe care o citez din memorie : „Il a trop de génie et il a le tort d'en donner à ses personnages".

Într-adevăr, Dan Deleanu şi Catul Bogdan mi se par obositor de superiori, dar Ionel Teodoreanu îmi dovedeşte că în viaţă se poate, ceea ce în literatură pare imposibil.

Rampa, 5 februarie 1936

ION CĂLUGĂRU : *OMUL DE DUPĂ UŞĂ*

Dacă aş avea aici loc pentru a relua o discuţie mai veche, care m-a preocupat altă dată şi în alte pagini, asupra noţiunii de *umor* şi dacă aş putea deci să definesc aici umorul faţă de alte noţiuni, aparent asemănătoare, dar esenţial deosebite (noţiunea de *comic*, bunăoară) aş spune că d-l Ion Călugăru este singurul umorist pe care îl cunoaşte literatura românească.

Umorul este anglo-saxon sau semit. Latinii şi teutonii nu cunosc formula aceasta sufletească foarte complicată, sentiment ambiguu, jumătate vesel, jumătate tragic, atitudine ocolită în faţa vieţii, cu rezerve, cu elanuri retezate, cu deformări voite şi cu un gust iniţial pentru moarte.

O împreunare obişnuită de vorbe este aceasta : *umor sec*. Nu e posibil să nu o fi întîlnit. Ei bine, mi se pare că din toate platitudinile critice, formula asta — „umor sec" — este cea mai nedreaptă. Fiindcă umorul nu este deloc sec, ci numai reţinut, adică ascunzător de mari pasiuni refulate, joc intelectual acid şi necruţător, suprapus unor mari tragedii interioare.

Dar discuţia aşa pornită nu ne va duce nicăieri. Îmi pare rău că m-am lăsat îndemnat de o veche preocupare a mea şi n-am vorbit totuşi despre un lucru — despre care nu voiam să vă vorbesc — şi îmi pare cu atît mai rău, cu cît acum îmi vine greu să-mi regăsesc drumul către cartea d-lui Călugăru.

Să spunem doar că viziunea d-sale este fragmentată, neliniştită, caricaturală şi sumară, tocmai pentru că este a unui

umorist. *Omul de după uşă,* care nu este un roman, ci numai o succesiune de momente destrămate dintr-o viaţă turmentată, are pagini burleşti şi pagini tragice : autorul merge din instinct către aceste aspecte contradictorii ale vieţii, ştiind că şi unul şi altul — şi burlescul şi tragicul — nu sînt decît două feţe ale aceluiaşi lucru.

De după uşă, adică, în afară de viaţă, într-un loc din care se poate cel mult contempla, în nici un caz trăi, de după uşa de unde Charlie Blum, eroul cărţii, îi priveşte pe oameni, lumea este alta decît în largul vieţii, unde important este faptul, nu semnificaţia lui. Retina lui Charlie Blum devine un fel de ecran pe care poveştile şi eroii se succed în ritm inegal, cînd cu *ralenti,* cînd cu viteză maximă. De aici vine dezordinea cărţii, stilul ei înfrigurat — stilurile ei mai bine zis, căci autorul schimbă vreo patru-cinci, de la capitol la capitol — psihologia ei confuză, cu uluitoare momente de claritate, bogăţia ei de tipuri simple, expresive şi pregnante, sărăcia ei în oameni întregi, studiaţi şi unitari, ascensiunile şi scăderile ei brusce, puterea ei de evocare şi în acelaşi timp atmosfera ei nebuloasă, chinuită, obositoare.

D-l Ion Călugăru are o ciudată predilecţie pentru detaliul miraculos sau ridicul al vieţii. Este un scriitor de farse sufleteşti. Amorul cu Madeleine, incursia în familia Sfailos Varsănuvie, repetiţia generală pentru Vivienne Gould (episod de mare antologie), perversiunile juvenile ale Valentinei, întîlnirea cu Marigula (d-l Călugăru are geniul numelor proprii), moartea lui Piştia codoşul, aiureala din sanatoriu, evocările groteşti, prea curajoase poate în grotescul lor, ale scenelor din copilărie — fragmentele acestea care nu fac la un loc romanul unei existenţe, ci romanul unui temperament — sînt construite toate pe cîteva elemente simple de excepţional sau miraculos, mici farse, mici nebunii, mici evadări ale unei imaginaţii în permanentă febră.

Asemenea cărţi nu „se fac". Meşteşugul, disciplina literară, simţul de autocritică, dozarea efectelor, trucurile sau procedeele de laborator scriitoricesc, pot servi unui roman construit „la rece", cugetat, modificat şi scris dintr-un punct de vedere estetic. Ele nu pot însă decît să rateze într-o operă ca *Omul de după uşă,* în care tensiunea interioară e atît de mare, încît orice simulare ar fi evidentă. D-l Călugăru este unul din puţinii noştri scriitori, pentru care literatura nu a

fost un accident, ci un destin. Sînt artiști care devin artiști și sînt artiști care se nasc artiști. Diferența lor nu este de calitate, ci de structură. E nevoie să spun că Ion Călugăru face parte din a doua tagmă ?

Omul de după ușă este o carte naturală, necesară, care rezolvă ceva prin existența ei. Elogiu mai mare nu cunosc.

P. S. Bag de seamă, după încheierea acestor rînduri, că am uitat să îndeplinesc un oficiu de prezentare, pe care îl obișnuiesc : citatele. Motivul este că *Omul de după ușă* cuprinde atît de multe pasaje semnificative (și de semnificație deosebită) încît alegerea unuia, oricît ar fi de bun, este incompletă.

Totuși, oarecum la întîmplare, transcriu acest portret, care indică măcar pe departe viziunea acută și viguroasă a scriitorului :

„Pe tata l-am descifrat tîrziu. M-am poticnit de pulpa unui omuleț : cîntă jalnic, cu glas de coțofană bătrînă. Mă speria întorcîndu-și pleoapele și strîmbînd ochii. Îl cuprindeau furiile : atunci o înjura pe mama și spărgea strachinile din casă. Moștenise ceva din nebunia bunicii, care rătăcise vreo doisprezece ani nebună, pe ulițele tîrgului. Tata spunea însă, că înnebunise din pricină că i-a pus argint viu în lapte acru, nu știu cine. Se mai spunea c-a fost frumoasă. Dar eu nu știu : sînt 70 de ani de cînd a murit împușcată. Tata a rămas orfan și a fost hrănit în toată copilăria lui, cu hrean copt în spuză și mămăligă rece. Cînd se înfuria, mama îi striga :

— A intrat mă-ta nebuna, în tine."

România literară, 25 martie 1932

COPILĂRIA UNUI NETREBNIC

Trebuie să despărțim *Copilăria unui netrebnic* de tot restul operei de pînă azi a d-lui Ion Călugăru. E o carte pe care a scris-o cu toate resursele d-sale de scriitor, dar limpezite, puse în ordine, simplificate.

D. Călugăru era, pînă la această ultimă carte, un prozator tumultos, febril, inegal, împărțit între un lirism uneori despletit și între un simț de satiră, aproape totdeauna crispată. Patetic și caricatural, scrisul său avea o tensiune nervoasă, care ne obosea prin propriile lui excese. Erau ridicări și depresiuni subite în acest scris copleșit de lacrimi și grimaze.

Toate cărțile sale ne lăsau un sentiment de artificiu și — în anumită măsură — de nesinceritate, prin tonul lor persiflant, prin ironia lor seacă, prin umorul lor mecanic, toate insuficiente pentru a masca o dezolare latentă, incurabilă. D. Călugăru era un scriitor trist, care se amăgea și ne amăgea prin volubilitate. *Omul de după ușă* și *Don Juan Cocoșatul* sînt cărți volubile.

Nu trebuie să fiu rău înțeles. Aproape tot ce a scris acest scriitor este interesant. Pe harta literaturii noastre el ocupă un loc propriu. Dar scriitor „interesant" nu e tot una cu un scriitor mare. Aș spune chiar dimpotrivă — dacă ați vrea să primiți acest paradox. În fond artificiile sînt totdeauna mai „interesante" decît viața. Prețuiam tot ce era nou, cutezător, personal în opera d-lui Călugăru, dar o prețuiam oarecum ca pe o curioasă experiență literară, care ne intriga prin elementele ei complexe. *Copilăria unui netrebnic* însă nu este o carte „curioasă" „interesantă" sau „originală". Este pur și simplu o mare carte liniștită. Ea nu ne intrigă, nu ne bruschează, nu ne surprinde — dar ne cucerește prin puterea ei simplă de a trăi viața și de a o exprima.

Copilăria unui netrebnic e romanul unui tîrg moldovenesc. Un roman de savoare folclorică prin lumea pe care o prezintă și prin viziunea ei originară ce-și are rădăcinile într-o sensibilitate de copil, care pentru prima oară se deschide în fața existenței.

Tîrgul propriu-zis este un mediu variat, plin de culoare, plin de pitoresc, o lume închisă, trăind cu superstițiile ei de veacuri, cu legendele ei locale, cu atmosfera ei morală foarte tenace, cu dramele ei de moarte, de iubire, de foame. Este un mediu de ghetto evreiesc, cu infiltrații țărănești — infiltrații în limbaj, în moravuri, în fel de a privi și înțelege viața. Amestecul este poate ciudat, dar el reprezintă o realitate minuțios și profund cercetată.

Acest mic tîrg evreesc din *Copilăria unui netrebnic* are duble rădăcini iudaice şi moldoveneşti. Este ceva rural în existenţa lui, o anumită apropiere de pămînt, de peisaj, de animale şi plante, ceea ce dă întregii cărţi un gust viu, senzual, plin.

Este de remarcat vigoarea plastică, pe care o au în *Copilăria unui netrebnic* faptele simple de viaţă : lumina zilei, întunericul nopţii, ploaia, anotimpurile. Toate cresc cu o realitate, cu o plinătate senzorială, cu o bogăţie de culoare şi de sunet, ce sînt cu adevărat de sursă folclorică. Mi-ar fi greu să citez (pentru că aproape totul trebuie să fie reţinut şi citat din această carte), dar lectorul va reciti începutul capitolului al patrulea, pînă la pagina 113 şi va observa pînă la ce preciziuni de senzaţii este evocată o ploaie, ca un început de potop.

Sînt foarte mulţi oameni în cartea d-lui Călugăru, ca şi în cărţile sale anterioare. Dar în timp ce altă dată ei se pierdeau într-un fel de negură, de unde era foarte greu să-i desprinzi ca existenţă individuală, aici fiecare personaj este diferenţiat văzut, conturat. Nu este nici o apariţie nesemnificativă în galeria eroilor săi. Fiecare aduce o comedie proprie sau o dramă proprie — şi de multe ori ajunge o singură trăsătură, o singură notaţie, pentru a realiza convingător un tip, o prezenţă. Nu vorbesc numai despre personajele care ocupă planul întîi al cărţii. Vorbesc despre siluetele episodice, despre apariţiile secundare, despre vocile care se pierd în rumoarea, în mişcarea, în aglomerarea întregii opere. Este vorba despre Caceabule — figură de un tragic concis şi burlesc — este vorba despre învăţătorul Peisich, comic şi sinceră siluetă de apostol al meseriei lui, este vorba despre Saniil Căruceru, despre comisarul Precup, despre Strul Purţache, Moişă Lungu, Mochi Ciucălău, Iordache Mantu, Baba Clonţ, Nuţa Cîrna.

Trecerea lor prin carte este — s-ar zice — întîmplătoare, dar de neuitat.

Ultima lecţie pe care o ţine Peisich cu desculţii lui elevi îmi aminteşte, prin emoţie, o ultimă lecţie a lui Alphonse Daudet, din *Lettres de mon moulin*. Apropierea poate să vi se pară riscantă (căci atmosfera celor două cărţi este aşa de profund diferită), dar nicăieri în altă parte n-am găsit

această melancolie înfrîntă a profesorului, care e smuls din mijlocul clasei lui.

Fac rău că mă refer la anumite momente ale romanului d-lui Călugăru. Fac rău, fiindcă orice preferință însemnează o nedreptate față de lucrurile rămase nemenționate. Adevărul e că nu am rezerve (și asta nu mi se întîmplă prea des), nu am nici un fel de rezervă în adeziunea mea la această carte, adeziune care este emoțională înainte de a fi critică, dar adeziune care rezistă celei mai severe și mai cumpănite cercetări.

Sinceră, fără impudoare, *Copilăria unui netrebnic* îmbrățișează viața în cele mai delicate procese ale ei — naștere, pubertate, iubire, moarte — și străbate pînă în regiuni de conștiință, pe care numai o intuiție de mare artist le poate aborda fără a cădea în grotesc, în trivial sau în vulgaritate.

Dacă aș face istorie literară, aș observa că ceea ce distinge în deosebi *Copilăria unui netrebnic* în literatura noastră, este faptul că pentru prima oară realizează cu adîncime dar și cu naturalețe, o conștiință de copil. Copii se găsesc destui în romanele noastre. Ei au grație în cărțile d-lui Ionel Teodoreanu, au îngenuitate în paginile d-lui Arghezi, au un fel de gravitate retorică în literatura d-lui N. D. Cocea *(Fecior de slugă)* sau a d-lui G. M. Vlădescu *(Moartea fratelui meu)*, au nu știu ce lirism romanțios și excesiv — sub condeiul d-lui G. M. Zamfirescu sau al d-lui I. Peltz — dar în toate aceste variante descoperi mîna omului matur care îi regizează, îi conduce, îi comentează.

Toată viața din cartea d-lui Călugăru e trăită, văzută, simțită prin conștiința unui copil. Este de aceea un sentiment de mirare, de-a lungul întregului roman, în fața tuturor lucrurilor ce se întîmplă și a tuturor oamenilor ce trec. Este senzația de a descoperi pentru prima oară moartea, toamna, ploaia, de a vedea pentru prima oară lumina, culorile, de a auzi întîia dată sunetele, strigătele.

Nici un clișeu, nici o convenință, nici o obișnuință. Totul este simțit, direct, ca și cum s-ar fi spart cu violență crusta ce acoperă lucrurile, lăsîndu-le astfel deschise pînă la fibrele lor cele mai intime, pînă la rădăcina lor de nervi și de sînge.

Este o carte feerică și exactă. Exactă prin puterea și

plasticitatea notației. Feerică, prin elementele ei de vis și legendă.

Recitesc ce am scris și mă îngrijorează tonul apologetic al cronicii mele. Îmi veți face dreptatea de a recunoaște că nu l-am întrebuințat prea des în scrisul meu. Dar *Copilăria unui netrebnic* este o apariție de excepție! Împreună cu *Huliganii*, cu *Întîmplări în irealitatea imediată*, e tot ce am cunoscut mai frumos în literatura noastră din acest an.

Restul este bun, interesant sau mediocru, dar în nici un caz de aceeași valoare ca cele trei opere mai sus citate.

Rampa, 9 mai 1936

TUDOR ARGHEZI: *CIMITIRUL BUNA-VESTIRE*

D. Tudor Arghezi publică în *Cimitirul Buna-Vestire* o nouă serie de „tablete", pe care le romanțează și mai puțin decît în cartea sa precedentă, *Ochii Maicii Domnului*.

Sînt cîteva zeci de schițe și pamflete, grupate fără prea multă rigoare în jurul unui personaj destul de abstract, destul de schematic, pentru a servi de pretext celor mai felurite divagații. Pe un schelet de farsă — foarte simplu și foarte rudimentar — se ridică o sumă de anecdote, comentarii, portrete, caricaturi, provocate mai mult de verva digresivă a scriitorului, decît de necesitatea intimă a operei. „Necesitatea intimă a operei" e prea mult spus. *Cimitirul Buna-Vestire* nu este o operă. Este o adunare de fragmente, care — deși strînse la un loc —, își păstrează caracterul autonom, individual, de bucăți străine ce nu fuzionează.

E inutil să reluăm vechea întrebare, dacă d. Arghezi poate scrie un roman. Am certitudinea că nici nu vrea. Vrea astăzi mai puțin chiar decît voia anul trecut.

În *Ochii Maicii Domnului* începea a se distinge o construcție de roman mai strînsă, mai organizată. Digresiunile erau însă numeroase, dar sub negura lor, se desemnau cîteva linii epice precise. Era acolo un sîmbure de poveste, era o dramă schițată, erau cîteva siluete individuale.

Cu lucrarea pe care o publică astăzi, d. Arghezi renunță la experiența romanului. Efortul de a vedea unitar întreaga

carte şi de a o scrie unitar este cu totul abandonat. Punctele de legătură între capitole sînt nesigure, neglijente, artificiale.

Din lipsă de stimă pentru un gen literar, pe care niciodată nu l-a considerat drept un mod diferit de artă, sau din convingerea că „tehnica" şi „construcţia" unei cărţi sînt lucruri secundare, sau în sfîrşit din plăcerea de a contraria orice formulă critică, d. Arghezi ne face impresia că nici nu s-a ostenit să dea tabletelor, pe care le publică astăzi, un minim de suită epică.

Volumul său este un dosar cu hîrtii disparate. Aceste hîrtii nu pot fi judecate în bloc. Ele trebuie citite şi judecate aşa cum au fost scrise : fragmentar. Bucată cu bucată.

„O să scot un pamflet şi o să vă fac cu ou şi cu oţet", spunea undeva eroul d-lui Arghezi. (Zic „erou" pentru că poartă nume şi pentru că toate dizertaţiile cărţii lui îi sînt atribuite. În fapt, acest erou este o ficţiune, fără consistenţă psihologică, fără viaţă interioară, fără realitate fizică. Singurul lucru care îl animă este strălucitoarea lui vervă.) Ameninţarea este tradusă în fapt prin însăşi cartea de faţă, care într-adevăr e un pamflet, — şi anume unul din cele mai tari pamflete scrise vreodată la noi.

Personajele pe care le atacă d. Arghezi nu sînt greu de descifrat. Dacă autorul nu le dă numele, în schimb ne oferă suficiente indicii pentru a-l recunoaşte pe fiecare, fără greutate. Pentru aceasta, d-sa nu cruţă nimic : nici notorii defecte fizice, nici binecunoscute fapte de familie, nici detalii precise de culise. De obicei, cînd un scriitor întrebuinţează oarecari modele din viaţă, se sileşte a le travesti în anumită măsură. D. Arghezi nu vrea însă să atenueze în nici un fel loviturile sale polemice. Atacul e direct, făţiş, fără eufemisme.

Cartea sa este mai mult decît o carte cu cheie. Este o carte cu uşile gata deschise. De la prima pagină, de la primele trăsături victima e identificată.

Nu vă voi spune cine sînt personajele, care formează obiectul acestui pamflet. Este un oficiu de informaţie, care nu intră în atribuţiile mele critice. Dar cine va citi cartea va fi edificat. Nu va trebui să dezlege nici o enigmă : paginile sînt transparente.

Dar lăsînd acest punct de vedere mai mult gazetăresc, decît literar, trebuie să observăm violenţa verbală a cărţii

d-lui Arghezi. Un vocabular vehement, culori strigătoare, imagini de o rară brutalitate, un fel sălbatec de a spune tuturor lucrurilor pe nume — cu nu știu ce voluptoasă decizie de a rupe orice rezervă, de a călca orice reticență, de a merge pînă la cele mai interzise expresii (interzise nu de prejudecata literară, dar de sentimentul că de la un anumit moment mai departe, cuvintele se sparg prin exces și nu mai spun nimic), un joc permanent de aluzii, o ploaie de epitete, un val de adjective pălmuitoare, zguduitoare...

Să rezum ? Nu se poate.

Să citez ? Nu îndrăznesc.

Nu îndrăznesc nu atît din jenă (căci — vechi cititor al lui Rabelais — am oarecare antrenament și destulă rezistență), dar mai ales din teama de a nu falșifica prin cîteva exemple izolate, lucruri care nu pot fi înțelese și acceptate — dacă într-adevăr pot fi înțelese și pot fi acceptate — decît cu verva brutală a autorului lor.

Se înțelege că d. Arghezi adaugă totdeauna acestui limbaj excesiv și uneori monstruos prin precizie, îi adaugă — zic — toate nuanțele primejdioase și subtile ale artei sale de a scrie. Jocul sintaxei (și există o sintaxă argheziană) intervine adesea pentru a salva la timp — într-o perfidă abstracție — o rituoasă pornografie.

Cartea d-lui Arghezi ridică o întrebare dintre cele mai ciudate. E vorba despre raportul dintre lirism și pamflet.

Acest raport există. Nu o dată un mare liric a fost în același timp și un mare pamfletar. Victor Hugo este cel mai elocvent exemplu. În literatura noastră Eminescu ne surprinde cu același straniu aliaj. Să fie resorturi comune, care comandă la poluri opuse de sensibilitate, și lirismul și violența ? Să fie un necesar contrast psihologic între seraf ic și abject, între pur și impur, între lumină și întuneric ?

Explicația, recunosc, ar fi simplă și de anumit gust romantic. Totuși ea mi se pare, în anumită măsură, justă. Nu văd altă punte de trecere între *Creioanele* d-lui Arghezi și între *Blestemele* d-sale, după cum nu văd altă legătură între *Luceafărul* lui Eminescu și între poemele sale lubrice, rămase pînă azi în manuscris.

Zonele de simțire și de expresie pe care le străbate un poet sînt complexe și ele se așează de multe ori între extreme.

Pamfletul pentru d. Arghezi este desigur un tot atît de organic mod de expresie, cît îi este elegia sau psalmul. Cititorul trebuie să primească această lege de mari şi uneori derutante contraste.

Cu această remarcă nu punem capăt reflecţiilor pe care noua carte a d-lui Arghezi ni le impune. În definitiv, un volum de Tudor Arghezi ne interesează nu numai prin el însuşi, ci prin felul în care se integrează în ansamblul operei. El ne aduce cîteva noi elemente pentru înţelegerea stilului arghezian şi ne oferă perspective mai largi, în care ar trebui să revedem etapele sale literare anterioare.

S-a vorbit foarte mult despre lirica d-lui Arghezi. Este poate timpul să ne apropiem de satira d-sale. *Cimitirul Buna-Vestire* este un prilej.

Rampa, 15 mai 1936

NOTĂ LA UN ROMAN FEMININ[1]

Am mai remarcat şi altă dată lipsa de frivolitate a literaturii femeilor. Pare curios, dar femeile aduc în literatură un accent de gravitate, ce contrazice prejudecăţile noastre despre uşurinţa lor.

Băgaţi de seamă că nu există opere satirice scrise de femei? Mă întreb dacă există propriu-zis un umor feminin. Anumită ironie, da. Anumită ingenuitate, desigur. Dar şi ironia lor, şi ingenuitatea lor au un gust de melancolie, care le împiedică să meargă mai departe de zîmbet.

E uşor de verificat această observaţie în literatura engleză, unde femeile formează o adevărată familie psihologică, de la George Elliot, prin Jane Austen şi surorile Brontë, pînă la Virginia Woolf, Rosamond Lehman, Katherine Mansfield sau Mary Webb. Linia lor comună nu ni se pare diferită în Franţa, unde Geneviève Fauconnier sau Louise de Vilmorin (aceasta din urmă, autoarea unei cărţi mai puţin cunoscute, *Sainte Une fois*, admirabilă prin graţia ei simplă şi în acelaşi

[1] Lucia Demetrius, *Tinereţe*. Roman. Fundaţia pt. lit. şi artă.

timp fastuoasă) oferă în peisajul literar francez, aspecte sufleteşti de o curiozitate, pe care numai măsura şi tactul o împiedică să devină solemnă.

Şi nici Colette nu infirmă remarca noastră — Colette mai puţin decît oricine —, căci sub facilitatea ei atît de înşelătoare, ni se revelează una din sensibilităţile cele mai nuanţate şi mai subtile din cîte literatura de astăzi ne poate înfăţişa.

Dacă ne întoarcem spre literele române, prezenţa femeilor se distinge prin acelaşi spirit, pe care l-am numit „grav", prin acelaşi refuz de frivolitate.

Hortensia Papadat-Bengescu, Ticu Arhip, Henriette Yvonne Stahl, Sanda Movilă şi, acum de curînd, Lucia Demetrius surprind prin accentul patetic al scrisului lor — patetic chiar cînd acest scris are preciziunea şi luciditatea d-nei Bengescu sau a d-rei Arhip, amîndouă prozatoare de mare concizie artistică. Singură d-ra Otilia Cazimir — dintre scriitoarele care justifică atenţia criticului — aduce o notă de „badinerie" şi de umor, care, cînd nu recurge la efecte de cronică rimată, se învăluie şi ea într-un uşor sentiment de tristeţe.

Nu vreau să abuzez de această observaţie şi nici să-i dau semnificaţie de lege generală. Îndeobşte însă, literatura femeilor mi se pare a fi o literatură de atmosferă gravă. Oricum, nu cunosc un exemplu de scriitoare sceptică. Cel mult dezabuzată — dar niciodată sceptică.

Nu gîndesc pentru prima oară acest lucru şi nici nu-l scriu pentru prima oară. Dar lectura cărţii de curînd apărute, a d-rei Lucia Demetrius — *Tinereţe* — îmi reaminteşte o sumă de reflecţii cu privire la literatura feminină. Mi le reaminteşte şi mi le verifică. Îmi dau seama că orice generalizare este riscată şi că, mai ales, orice judecată globală despre scrisul femeilor este abuzivă. D-ra Demetrius protestează într-un loc, cu destulă violenţă, împotriva acestei maniere de a gîndi: „E stupid ce spune, nu pot să sufăr bărbaţii care «cugetă» asupra femeilor."

Totuşi romanul său este aşa de mult, aşa de vizibil, aşa de adînc o carte scrisă de o femeie! În primul rînd, prin anumită fervoare sentimentală, directă, exaltată, excesivă. Primele pagini, paginile în care se vorbeşte despre jocul lui

Moissi, au o devoţiune lirică, care sub condeiul unui bărbat mi s-ar părea indiscretă : „Tot frumosul pe care l-am crezut e cu putinţă. Am fost martori aşezaţi, acolo, la un pas, la coborîrea Duhului Sfînt în om, la supranaturalul ca o rază într-un om pe care-l face străveziu, şi anormal, şi extraordinar, şi foarte om..."

„Aseară actorul Moissi n-a fost un om, a fost o faptă, după săvîrşirea căreia am plecat cu miezul sufletului scos din coaja indiferenţei..."

Asemenea accente de fervoare sînt numeroase în carte şi ele întreţin o tensiune patetică, dezarmantă prin sinceritate, dar şi prin lipsa ei de rezervă şi stăpînire : „Am alergat — îi spune eroina cărţii pictorului Vladimir Lascăr, atunci cînd îl cunoaşte întîia oară — am alergat cîteva zile să te caut, eram în trecere prin Bucureşti, voiam să cunosc pictorul şi omul din care au ţîşnit şi pasiunea şi arta..."

Acest fel „presant" de a vorbi — ţinîndu-l parcă de mîini pe cititor şi privindu-l în ochi — acest fel de a vorbi cu sufletul la gură, dintr-o nevoie urgentă de a crede şi de a te face crezut, este un defect de adolescenţă sau de feminitate extremă. Sînt elanuri pe care un bărbat — din lene ? din pudoare ? din indiferenţă ? — nu le va exprima niciodată. Aceste elanuri, pe jumătate frînte, pe jumătate descurajate, fac melancolia întregii cărţi, o carte în care trei „fete singure, bolnave de dragoste" îşi întreţin reciproc, îşi exaltă reciproc o sumă de iluzii puerile, de aşteptări zăpăcite, de întrebări fără răspuns.

E un exces de sensibilitate în acest mic roman, exces ce dă fiecărui gest înţelesuri disproporţionate şi fiecărui cuvînt rezonanţe care îl depăşesc. De aici, bogăţia — uneori confuză — de colori, de senzaţii, de nuanţe. De aici, un sentiment continuu de freamăt, de copleşire, de pierdere : „În piaţă două precupeţe şi-au aşezat coşurile vinete. Sînt flori ! Flori care se găsesc înaintea primăverii, înaintea vîntului care miroase crud, înaintea aerului care se albăstreşte, peste zăpada netopită. Sînt ghiocei, nu brebenei, poate brebenei vineţi, cu cozi scurte, fragede.

Îi iau în mîini şi nu mai ştiu ce să fac cu ei. I-aş vrea pe obraz, pe ochi, pe buze, aş vrea să-mi pot desface nu haina la piept, chiar pieptul ca pe o armură ; să strîng primăvara asta grăbită, umedă, rece, dulce, vioaie, înlăuntrul

meu, cît mai în mine, mai aproape de tot ce tremură acum în fața primăverii, de tot ce doare și se mistue..."

Mereu aceeași sensibilitate dureroasă pînă și în bucuriile ei, mereu aceeași febrilitate care-și excede cuvintele. Pasajul este de altfel foarte frumos : un mic poem de grație, de tristețe, de iubire difuză, așa cum se găsesc foarte multe în paginile acestui volum.

E cu adevărat o carte de tristețe. Nu ca semnificație literară — căci d-ra Demetrius scrie cu o surprinzătoare siguranță în notații și cu mijloace remarcabile de stil. Este însă o carte de tinerețe prin atmosfera ei, prin colorile ei crude, chiar prin oboseala ei în anumite momente, oboseală de martie în amurg, cînd simți împrăștiate și încă nesigure puterile de viață, așteptînd undeva în aer, undeva în pămînt, un semn care trebuie să vie.

Roman de tinerețe, cartea d-rei Lucia Demetrius mai este și un roman de iubire. Cititorii lui Stendhal și ai lui Proust vor regăsi aici gînduri vechi despre jocul dragostei, despre treptele uitării, despre păcăleala dramatică a așteptărilor inutile. Le vor găsi, nu sub formă de reminiscențe literare — deși și asta se poate și nu e de loc reprobabil — ci prin intuiția directă și sinceră a suferinței.

Dacă uneori eroina cărții face reflecții naive despre bărbați („Dacă noi ne păcălim, de ce nu ne trezesc ei ? De ce sînt lași sau mincinoși ?...") — nu e mai puțin adevărat că, de cele mai multe ori, paginile sale de analiză sînt de o rară subtilitate, sofismele acestei gelozii, jocul obositor de iluzii și renunțări, totul este evocat cu un simț de poezie, care face dovadă de autenticitatea cărții și de vocația literară a scriitoarei : „...Dragostea mea e un pian cu coarde moarte, nu pot cînta toată claviatura, sînt clape cărora nu le corespunde nimic, sînt zile cărora nu le corespunde nimic" — spune undeva d-ra Demetrius, explicînd admirabil impresia de oprire pe loc, de somnolență și descompunere, pe care unele fragmente ale volumului său ți-o lasă, ca pe un gust de cenușă fină și zadarnică.

Dar clapele moarte ale acestei sensibilități sînt răscumpărate de alte nenumărate clape vii, sensibile pînă dincolo de limitele unei cunoștințe obișnuite, clape ce răspund unor atingeri abia perceptibile. Nu pot transcrie toate notațiile sale, demne de a fi reținute — dar un cititor atent va fi

cucerit de precizia expresiei, de finețea senzației, de suavitatea imaginii — toate pornind nu atît dintr-un efort de artă, cît din bucuria spontană a unei simțiri ce-și găsește expresie și realitate în scris.

Tinerețe e o carte care dă ecouri noi unei drame de totdeauna : iubirea.

Revista fundațiilor, mai 1936

CAMIL PETRESCU SAU DESPRE O DRAMĂ A INTELIGENȚEI

Mi-e greu să scriu despre Camil Petrescu. O spun ca o explicație personală pentru el și ca o scuză sinceră pentru cetitor. Știu dintr-o experiență veche și oarecum dureroasă că orice act de înțelegere este, într-un fel sau altul, o trădare. Pentru că orice înțelegere este parțială, individuală și greu de comunicat. Cîtă vreme stau de vorbă cu o carte, izbutesc să uit acest lucru trist și să judec liniștit, cu liniștea pe care depărtarea și jocul abstracțiilor ți-o dau ușor. Dar cînd e vorba de un om pe care îl cunoști, această liniște relativă se duce. Mă tem să desprind din imaginea completă și armonioasă pe care o păstrez despre Camil Petrescu și despre arta lui un fragment desperecheat. Dar trebuie să ai curajul profesiunii tale : critica este pînă la un punct *facultatea de a mutila veridic*. Vreau să spun că, chiar atunci cînd ea enunță un adevăr, îl desparte de nuanțele lui, îl rupe din realitatea lui organizată, îl prezintă disparat, singuratic și poate nesemnificativ, ca pe o ramură dintr-o largă și fremătătoare pădure. Cetitorul e rugat să creadă că asemenea sacrificii nu se fac niciodată cu inimă ușoară.

Camil Petrescu aduce în viață o profundă pasiune de a înțelege. Este sensul existenței lui. Este al nostru, al tuturora, ar putea spune cineva. Nu. Fiindcă nu e vorba de o simplă curiozitate, de un simplu exercițiu. Ci de o lege, dincolo de care începe moartea. Pe pasiunea lui de a înțelege stă axul lumii. Camil Petrescu nu e un credincios. El nu cunoaște altă ordine decît a conștiinței și altă chemare decît a luci-

ditații. De aceea în jocul inteligenței lui este ceva aprig, ca în luptele pe viață și moarte, un accent patetic, viril, vital, ca al foamei, ca al răbdării, ca al răzvrătirii. Urmăriți logica intimă a lui Andrei Pietraru în al doilea act din *Suflete tari*, urmăriți logica lui Ștefan Gheorghidiu în capitolul *Între oglinzi paralele* din romanul *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*. Este în ocolurile gîndirii acestor doi oameni o încordare și o deznădejde care spune lămurit că ei nu pot să piardă firul înțelegerii, fiindcă o dată cu el ar pierde înșeși legăturile cu viața. Paginile acelea devin arzătoare, chinuite, frazele se strîng ca și cum ar voi să încercuiască un argint viu ce scapă printre cuvinte, ca prin ochiurile unei plase de prins stelele din eleșteu, seara. Sînt acolo căderi brusce, revolte scurte, reveniri încete pe drumuri deja umblate, sînt schimbări de deprimare organică și de elan cutremurător. Un om care își joacă viața întreagă pe cartea inteligenței are să cunoască ceea ce numim în titlu „o dramă a inteligenței". Dar ca să fim bine înțeleși, nu e vorba aici, cîtă vreme vorbim despre Camil Petrescu, despre o inteligență schematică, pur logică, rece și exterioară. Ci de o inteligență, care comunică cu sensul intim al lucrurilor și al faptelor, o inteligență patetică, amplă, cu nuanțe emoționale multiple, cu răsunet sufletesc vast. Acest Ștefan Gheorghidiu, care raționează cu o îndemînare nemiloasă, este un pasionat și pasiunile lui rămîn întregi, neintelectualizate.

„Atenția și luciditatea nu omoară voluptatea reală, ci o sporesc, așa cum de altfel atenția sporește durerea de dinți. Marii voluptoși și cei care trăiesc intens viața sînt, neapărat, și ultralucizi" (tomul I, p. 156).

Numai că de la această „ultra-luciditate" începe tragedia lui Ștefan Gheorghidiu. Viața, așa cum e obișnuit trăită, este un sistem cuminte de renunțări mici, de ignorări voluntare, de acomodări prudente. Toată lumea își poate petici, de bine de rău, o relativă fericire. Închizi aici ochii, te faci că nu pricepi dincolo, treci peste evidență pretutindeni și iată-te un om liniștit, sau, cu o expresie curentă (pe care o urăsc) „un om aranjat". Ștefan Gheorghidiu este din neamul oamenilor care nu se aranjează niciodată. El crede într-un ideal de puritate. Pentru că are orgoliul inteligenței lui de ins conștient, el nu poate accepta o lume incoerentă și întîmplătoare, un trai făcut din adunături și resturi, o existență

lăsată în voia zilelor ce trec orbește. În acest univers destrămat el ține să pună o ordine sufletească anumită. Pentru el faptul de a trăi presupune răspunderi precise. Ștefan Gheorghidiu și le ia asupră-și.

Nu trebuie să luați acest ideal de puritate drept un vechi sentiment de onoare burgheză, ceva în felul inadaptaților literaturii d-lui Brătescu-Voinești, sau mai curînd a d-lui Cezar Petrescu. Eroii lui Camil Petrescu nu sînt inadaptați și, pe planul valorilor esențiale, nu sînt niciodată înfrînți. (Aș vrea să cunosc societatea destul de tare ca să doboare un Ștefan Gheorghidiu.) Idealul lor de puritate e un act de conștiință, o tendință intimă către ordine, către echilibru, către adevăr.

Dar viața nu rămîne prin aceasta mai puțin urîtă decît este. Drama lui Ștefan Gheorghidiu este de a fi sensibil la această urîțenie. De a se prezenta adică în fața ei, cu organe de percepție pe care oamenii ceilalți nu le au. Inteligența lui e un simț și de aceea reacțiunile ei sunt dureroase ca ale pasiunilor mari. Știți desigur că pentru a fi auzite sunetele trebuie să atragă un număr anumit de vibrații, fără de care urechea noastră nu ia cunoștință de ele. Ei bine, acolo unde lumea de rînd crede că e liniște perfectă, Ștefan Gheorghidiu distinge melodii sau zgomote reale. „Pragul lui sonor" e altul.

Deoarece judecățile și valorile lui morale nu au lenea și indiferența obișnuite. El nu poate rămîne la spectacolul vieții, simplu spectator. Platitudinea deputatului Nae Gheorghidiu, lichelismul tînărului Grigoriade, trădările vulgare ale femeii lui îl rănesc adînc în însuși echilibrul lui sufletesc. Asemenea fapte, care pot fi mărunte, comune și banale, iau un caracter cosmic căci ele ating un întreg fel de a înțelege viața și de a o iubi. Și doar Ștefan nu este un naiv (ingenuu poate — dar în ruptul capului nu naiv) : el știe că o femeie nu poate fi mai mult decît atîta, adică un biet animal încîntător și zguduitor de inconștient. Și totuși durerea lui e egală cu a unui mare mistic, pentru care Dumnezeu ar dispărea brusc. Povestea iubirii lui ajunge în intensitate egală cu celălalt mare amor pe care literatura modernă l-a realizat : al lui Swann. Nu e nici o îndoială că din punct de vedere literar aceste pagini ale lui Camil Petrescu pot trece în primul plan al unei antologii europene. Dar ne

interesează să remarcăm aici altceva decît calitatea lor literară : e tocmai sensul de dramă mare, de conflict esențial ce descumpănește întreg universul, sensul de tragic absolut, pe care în conștiința lui Ștefan Gheorghidiu îl ia o întîmplare măruntă. E drama inteligenței care se simte atacată pînă în adîncuri, la cea dintîi abatere de la ordinea ideală a existenței.

De aici încolo începe un sentiment de iremediabil, ca pe urma unui univers spart. Nicăieri n-am simțit mai intens decît în scrisul lui Camil Petrescu (mă gîndesc anume la *Suflete tari* și la *Act venețian*) apărarea lucrurilor ce mor brusc și pe totdeauna.

Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război urmărește această dramă pe fir dublu — a iubirii și a războiului — și Ștefan Gheorghidiu retrăiește o dramă, pe care toți eroii lui Camil Petrescu au încercat-o. Deosebirea este că, pe cînd în teatru (ale cărui mijloace de expresie sînt eliptice) conflictul era văzut numai din punctele centrale, pe culmi, aici, în roman, el se realizează pe drumuri lungi, ocolite, multiple, într-o largă țesătură de detalii și accente secundare.

Poate că un foileton special (nu prea depărtat) ne va ajunge pentru a vorbi numai despre această carte și pentru a-i sublinia trăsăturile principale. Vom încerca.

P.S. Autorul regretă — deși era prevenit de dificultățile inițiale ale subiectului — forma abstractă, pe care articolul de mai sus l-a luat fără voie. Intenția lui primă era să vorbească despre *romancierul Camil Petrescu*, revelație ce i pare și pentru prezent și pentru viitor, capitală în istoria literaturii românești. Dar asupra acestui lucru revenirile sînt îngăduite. Ni le rezervăm.

Cuvîntul, 14 ianuarie 1931

PATUL LUI PROCUST

Fără să ignorez problemele de tehnică literară, pe care romanul d-lui Camil Petrescu le pune cu ascuțime, îmi voi lua totuși libertatea de a nu le discuta aici. Întîi pentru că

aproape întreaga critică a făcut-o înaintea noastră, aducînd foarte interesante observații și precizări asupra tehnicii din *Patul lui Procust*. În al doilea rînd, pentru că problema aceasta nu ni se pare cea mai de seamă, materialul unei opere primînd totdeauna asupra metodelor ei de organizare. În fond, tehnica unui roman nu este altceva decît o problemă de gospodărie. Și chiar atunci cînd ea este atît de complexă și subtilă, încît să adîncească materialul însuși al operei (cazul lui Marcel Proust, al lui Joseph Conrad uneori, al lui Camil Petrescu, în sfîrșit), încă acest lucru nu este decît o problemă exterioară studiului ei propriu-zis. Să-l lăsăm deci pentru altă dată. Și să amintim doar, spre lămurirea cititorului nostru, că *Patul lui Procust* se desfășoară, cum s-a observat, pe două mari planuri, unul de roman social, altul de roman psihologic, primul cuprinzînd pe o suprafață largă nenumărate aspecte și probleme ale vieții moderne (politică, finanțe, ziaristică, aviație, modă, sport), cel de al doilea atacînd problemele intime, individuale ale omului, iubirea și moartea. Trebuie de asemenea să remarcăm că pe acest de al doilea plan — pe care l-am numit al „romanului psihologic" — *Patul lui Procust* înscrie o nouă diviziune în două cicluri tragice (Emilia și Ladima deoparte — Doamna T. și Fred Vasilescu de altă parte), cicluri ce au oarecari legături epice între ele, dar care ascund în sinea lor două drame perfect distincte. Cuplul Doamna T.-Fred întîlnește în romanul d-lui Camil Petrescu și străbate cuplul Emilia-Ladima, cum într-o aceeași bucată de pămînt un filon eruptiv ar străbate cîteva straturi sedimentare, fără ca substanța lor să aibă altceva comun decît o vecinătate accidentală.

Unii critici au încercat să strîngă această legătură, afirmînd cu multe șanse de adevăr dealtminteri, că Fred și Ladima sînt amîndoi victimele aceluiași pat psihologic al lui Procust, unul mai scund, celălalt mai înalt decît dimensiunile fixe ale acestui culcuș. Este posibil. Este cu atît mai posibil, cu cît, astfel, titlul enigmatic al cărții se luminează. Dar știu eu dacă *Patul lui Procust* a fost în intenția autorului numai simbolul iubirii ? De ce nu al vieții ? De ce nu al morții ?

În ce mă privește, îmi place să las enigma nedezlegată și să continui a face diverse presupuneri asupra semnificației

titlului, cum și astăzi, la o depărtare de 100 de ani, se mai fac presupuneri asupra titlului lui Stendhal, *Roșu și Negru*.

După aceste considerații mai mult abstracte și generale, să fiu în sfîrșit iertat de a vorbi, cu nesocotirea oricărui plan de expunere metodică, despre ceea ce îmi stă mai mult la inimă din romanul d-lui Camil Petrescu : doamna T.

Despre femeia aceasta am mai vorbit adese, aici și aiurea, de curînd și mai demult. Am cunoscut-o din primul ceas (în iarna lui 1926, cînd i-au apărut scrisorile din *Cetatea literară* și de atunci m-a preocupat într-una existența ei, pe care refuzam să o cred de pură ficțiune literară. Regăsindu-i aceste scrisori în fruntea *Patului lui Procust* nu voi osteni să repet că aceste pagini sînt cele mai frumoase, pe care proza românească modernă le cunoaște. Simplicitatea lor de expresie, accentul lor de oboseală și melancolie, acuitatea observațiilor, bogăția de sugestii a fiecărei imagini, pasiunea descurajată ce le animă — totul face din aceste scrisori o operă de înălțime excepțională.

Marcel Proust, întrebat odată, în adolescență, despre femeia pe care și-ar închipui-o ideal, a răspuns cu o definiție ce mi se pare definitivă : „une femme de génie, qui aurait l'existence d'une femme ordinaire". „O femeie de geniu avînd existența unei femei obișnuite" este această Doamna T., în care inteligența și senzualitatea se întîlnesc pentru a crea o figură simplă și regală în același timp. Este un personaj complex, de calitate rară — adică tocmai ceea ce este mai greu de realizat în artă, unde calitățile excesive amenință să pară exterioare și teatrale.

(Un exemplu se poate găsi la noi, în imediată apropiere, în opera d-nei Papadat-Bengescu, unde Elena Drăgănescu, eroină superioară, aparent din aceeași rasă cu Doamna T., este pînă la urmă factice, convențională și schematică.) Este infinit de ușor să faci o femeie frumoasă în literatură : nu ai decît să o spui insistent pe fiecare pagină, pînă ce îi intră în cap cititorului, întrebuințînd eventual cele 15 adjective convenabile unei frumuseți (tulburător, strălucitor, fascinant, superb, extraordinar...). Și e tot atît de ușor să faci un erou sau o eroină inteligenți. Dificultatea începe din momentul în care vrei să fixezi detaliile specifice ale unei frumuseți sau resorturile personale ale unei inteligențe. Iată de ce eroii su-

periori abundă în literatura de calitate joasă (nicăieri nu cred să fie mai mulți oameni de geniu decît în André Maurois) și de ce adevăratele figuri mari, realizate plastic și veridic, sînt rare în roman, una sau două în Stendhal, nici una în Balzac, una sau două în Proust.

Doamna T. este o femeie de o frumusețe realizată strict, nu atît prin pagini de evocare lirică (lirismul fiind ineficace în creația epică), ci prin detalii exacte, revelatoare, de ordin pictural unele, de ordin spiritual și psihologic cele mai multe.

Formele trupului, trăsăturile feței (acel romb al gurii senzuale și matematic descris de Fred), maniera de a surîde, maniera de a se îmbrăca, felul de a glumi, răspunsurile nervoase, tăcerile surpate, totul întreg este viața ei și o face firească, imediată, cotidiană :

„Ședea cu amîndouă coatele pe masă, cu brațele tinere și rotunde, îmbrăcată în albul atît de delicat al bluzei, cu mîinile subțiri și lungi, crescute parcă din manșetele moi de batist și mereu plimbate în jurul obrajilor, sporindu-le feminitatea. Pe degetul arătător drept, avea un inel cu piatra neagră de onix, banal, dar care o prindea, sporindu-i albeața.

— Nu, domnișoară, serios, spune-mi ce preferi ?

— Îmi place lumina... pămîntul... cartea... rochia... zăpada... tot ce e neprevăzut.. net" (p. 238).

Un răspuns ca acesta este suficient pentru a crea un om. Ori, replici de egală frumusețe, momente de egală simplicitate și emoție se află în toată traiectoria luminoasă și îndurerată a Doamnei T. prin carte, fără însă ca această abundență de răspunsuri sau observații fericite, să-i dea aerul insuportabil pe care îl au „femeile teribile" în literatură (Olguța d-lui Ionel Teodoreanu sau oricare eroină superioară din André Maurois). Dacă ar fi să o asemăn cu cineva m-aș gîndi la Doamna Chasteller, iubita lui Lucien Leuwen, neuitata apariție din romanul postum al lui Stendhal, cu care Doamna T. are identități de frumusețe și gravitate, avînd însă în plus adîncimea complexă a unei inteligențe foarte feminină, dar foarte profundă. Această doamnă T. prin grația ei, prin armonia peisajului ei psihologic, prin melancolia iubirii ce o rănește, evocă cele mai scumpe umbre femeiești din literatură, amanta legendară din *Le Grand Meaulnes* al lui Alain Fournier, sau Fermina Marquez a lui Valéry Larbaud, sau

oricare din eroinele triste ale lui Turgheniev. Apropieri justificate numai de emoţia iubirilor lor nefericite, de poezia lor depărtată, căci altminteri, fiecare în parte, şi mai ales această Doamnă T., au semnalmente de identitate, absolut personale şi distincte.

Tot ce o priveşte pe Doamna T. în *Patul lui Procust*, tot fără rezervă, este de antologie. Scrisorile, episodul incidentului de la Tekir-Ghiol, episodul revelionului dn 1928, cu paginile imediat următoare, plecarea lui Fred în cursa spre Capetown, prima lor noapte de iubire în garsoniera mobilată de ea. Din aceste mari momente şi din nenumărate altele mai de amănunt, risipite în tot cuprinsul cărţii, se construieşte o figură complectă şi complexă de eroină, cu care istoria literară — şi nu numai cea românească — va trebui să conteze.

Pentru cine ar avea impresia că termenii acestei afirmaţii sînt prea categorici, repet că i-am cîntărit îndelung şi că nu am nimic de rectificat aici.

Ar trebui probabil să insistăm la fel asupra lui Fred. Nu numai pentru că prin el însuşi este un personaj de resurse variate şi pline de interes, dar mai ales pentru că drama şi frumuseţea cuplului acestuia, ţine în egală măsură de Fred ca şi de d-na T. Ne vom limita totuşi, pentru că la urma urmelor, o cronică nu este din nefericire decît o cronică. Dealtminteri, criticii care ne-au luat-o înainte, au comentat suficient acest personaj. Nu ştiu însă dacă s-a remarcat detaliul preţios că un erou de bună calitate ca Fred, amant prin vocaţie şi om superior prin structură intimă, a fost botezat de către autor aşa de comun şi aproape vulgar : Fred Vasilescu. Faptul cerea un curaj special, căci este în literatura noastră tradiţia ieftină de a se da personajelor de roman sau de teatru, nume „avantajoase" (Giorgian, Comşa, Adrian, Valeriu, Drumeş etc., etc.). Nu m-aş mira ca d-l Zarifopol, duşman al tuturor „delicateţelor" să se bucure de apariţia acestui Vasilescu.

Tot la capitolul Fred, ar trebui să lămurim misterul său personal, acel mister ce îl îndepărtează de d-na T. şi îl obligă, deşi o iubeşte şi deşi se ştie iubit, să o evite, cu preţul celor mai crude suferinţi sau brutalităţi. Ce rană intimă ascundea Fred şi de ce o ascundea atît de bine, încît pînă

la sfîrșitul cărții și după acest sfîrșit, nici noi, nici d-na T. n-am fost în stare s-o aflăm ?

„Dar ce ipoteze n-am făcut ? Cît nu mi-am ars mintea în îndoieli de tot soiul. Nu știu ce ar fi putut să fie... M-a chinuit uneori pînă și bănuiala stupidă, răscolitoare, că într-un accident de automobil sau avion, vreo rană i-a interzis pentru totdeauna să mai poată fi bărbat" (p. 411).

D-na T. nu făcea o presupunere cu totul absurdă. În orice caz, sînt rațiuni literare ce ar pleda pentru posibilitatea ei. Căci, ca să ne întoarcem încă o dată la un autor scump d-lui Camil Petrescu, și nouă, Stendhal are un roman, mai puțin cunoscut marelui public — *Armance* — în care eroul principal, Octave de Malivert, ascunde și el un mister, pe care îl duce în groapă, sinucigîndu-se. Și nimeni n-ar cunoaște cheia acestei taine, dacă, mai tîrziu, n-ar fi dat-o Stendhal însuși într-o scrisoare : Octav era impotent sau, în limbaj stendhalian, *babilau*.

Ca un nou Octave de Malivert să fie și Fred Vasilescu un „babilau" ? Nu. Există detalii precise în decursul povestirii care exclud presupunerea ; căci dacă Fred o evita pe D-na T., are între timp cîteva legături ușoare cu felurite femei.

Atunci ? Atunci nu rămîne decît ca, într-o zi, d-l Camil Petrescu să ne dea cheia enigmei acesteia, în jurul căreia se ridică o atît de ascuțită dramă.

Dealtminteri nu este singura explicație, pe care am fi în drept să i-o cerem. Sînt altele cîteva, despre care vom vorbi în cronica noastră viitoare.

România literară, 4 martie 1933

NOTĂ LA *TEZE ȘI ANTITEZE*

Aparenta lipsă de organizare, cu care d. Camil Petrescu a ținut să-și prezinte ultimul volum, nu trebuie să ne înșele. Puține cărți de critică sînt mai strîns gîndite, mai coerent concepute, decît aceste *Teze și antiteze* care, sub o derutantă neglijență de „plan", ascund o fermă unitate de spirit.

Nu e prima oară cînd d. Camil Petrescu alege această formă de „dosar" pentru cărțile sale — dosar în care se întîlnesc documente, fapte și texte la primă vedere disparate, dar relevîndu-și la un mai atent examen, solidaritatea lor intimă, ce merge pînă la rădăcinile aceleiași gîndiri și ale aceleiași sensibilități. Tot un dosar fusese și *Patul lui Procust*, roman construit pe cîteva planuri, cu o desfășurare de multe ori eliptică, cu o sumă de ramificări, ce păreau — cel puțin la început — digresive și cu o foarte precară unitate anecdotică.

Dincolo de această „dezorganizare" tehnică însă, rămînea o puternică operă, excepțional articulată, nu prin momentele ei bine sau rău „gradate" (cum se zice în termeni rudimentari de recenzie), ci prin semnificațiile ei superioare.

Oricît de variate ca preocupări, oricît de discursive ca ton, oricît de fragmentare ca suită dialectică, *Tezele și antitezele* de față își păstrează o ordine interioară foarte strictă. Aș spune că și-o păstrează aproape împotriva autorului lor, care se silește în prefață — fără a reuși din fericire — să le dea un caracter de „simple delimitări preliminare".

De ce n-am avea dreptul să preferăm unei unități formale, obținută printr-o distribuție cuminte a tablei de materii în capitole și paragrafe, o unitate mai profundă, mai reală, care constă nu în „compoziție", ci în însăși structura unei cugetări omogene ?

Este în acest dosar, împărțit între atîtea probleme, solicitat de atîtea domenii diferite, scris cu mijloace așa de diverse (uneori de expunere dogmatică, alteori de luptă polemică, uneori grav și abstract, alteori cursiv și aproape anecdotic), este — zic — o poziție centrală, care comandă întreg materialul cărții și îi imprimă o ireductibilă marcă personală.

Cititorul — și cu atît mai mult criticul — care s-ar lăsa sedus de incidentele cărții (și sînt atîtea incidente în această carte, plină de digresiuni, aluzii, note, deschideri de paranteză...) pierzînd astfel din vedere punctele ei de comandă ideologică, ar trăda fără îndoială, în spiritul ei, întreaga operă.

Obiecții de detaliu se pot desigur face oriunde, dar niciodată ele n-ar fi mai „de detaliu", mai secundare, mai periferice, decît în acest caz, căci nu incidentele jocului dia-

lectic ne interesează, ci logica lui intimă, principiul lui regulator.

Sînt în *Teze și antiteze* studii de literatură, de teatru, de politică, de viață socială, toate încadrate într-o armătură filozofică, ce-și greșește coordonatele în fiecare din aceste domenii. Cine cunoaște opera de creație a d-lui Camil Petrescu se orientează mult mai precis în acest material atît de întins și variat, căci studiile sale critice nu fac altceva decît să formuleze dogmatic, ceea ce în prealabil scriitorul a realizat artistic.

Deși d. Camil Petrescu nu recunoaște criticii decît o „funcțiune selectivă", un rol militant, ofensiv, critica d-sale mi se pare că îndeplinește în economia întregii opere, un oficiu mult mai complex decît al unui simplu control de valori.

Această critică reprezintă în lumea ideilor, pozițiile cîștigate de d. Camil Petrescu în ordinea creației. Cînd d-sa ne propune un termen, un criteriu sau un punct de vedere, ele sînt deja confirmate în opera sa anterioară, operă care servește astfel volumului prezent drept cîmp propriu de experiență, deși autorul are discreția de a nu se referi la ea. Cînd, de exemplu, ne vorbește despre „sensul regiei interioare", ne este cu atît mai ușor să-l urmărim, ba chiar să întregim ceea ce ne spune, cu cît oricare din lucrările sale dramatice, de la *Suflete tari,* la *Danton,* nu e decît un exemplu viu de regie interioară.

În felul acesta, *Teze și antiteze* e mai mult decît „viața romanțată a unui deceniu literar" — cum anunță editura pe banderola volumului —, iar obiectivul său este mai important decît, cum însuși autorul o spune într-o notă, acela de a restaura „climatul vieții literare în deceniul trecut".

Refuz să cred că interesul prim al cărții este de ordin documentar sau informativ, deși îmi dau seama cît e de real acest interes. Dar d. Camil Petrescu este nesfîrșit mai mult decît cronicarul epocii sale literare. *Teze și antiteze* reprezintă elementele convergente ale experiențelor d-sale în roman, în poezie, în teatru, în gîndire politică, în critică literară, toate unificate printr-o viziune de ansamblu de o irecuzabilă consecvență.

Aci, în acest volum, își dau întîlnire toate drumurile deschise de d. Camil Petrescu în cultura română modernă. Este cartea d-sale definitorie. Mărturisesc că un examen complet, care să o cuprindă în totalitatea problemelor ei, mi se pare greu de făcut altfel decît într-un studiu asupra întregii sale opere.

Dacă trebuie să-i găsim volumului *Teze și antiteze* un punct central, vom căuta acest punct în studiul său de politică *Despre noocrația necesară*[1] (p. 215—241). E prima oară cînd directorul fostei *Săptămîna muncii intelectuale* dă poziției politice, pe care o reprezentase în acea revistă mai mult sub laturea ei militantă, o expresie doctrinară.

După o critică pe cît de concisă, pe atît de acută a regimului burghez [...] autorul construiește cu o voită rigoare, ce merge pînă la schematic și abstract, „doctrina Ultimei Revoluții". Această „ultimă revoluție" se va realiza prin găsirea a ceea ce d. Camil Petrescu numește „sensul noocratic al societății" :

„Introducerea în istorie a intelectului ca principiu regulativ și de autoritate, reorganizarea și redistribuția socialului în ecuații condiționate intelectual, aceasta e Ultima Revoluție care va face societatea omenească nu bună, dar măcar cea mai bună cu putință. Dincolo de ea orice mișcare de protestare, în viitor, nu va fi decît răzvrătire" (p. 233).

„Noi trebuie să așezăm la temelia societății viitoare postulatul : Inteligența (în sens fenomenologic) nu greșește niciodată, toate greșelile sînt istorice... (p. 235) ...corabia lu-

[1] În studiul său *Despre noocrația necesară*, Camil Ptrescu își expune încrederea în intelectualitate, ca singura forță în stare să se ridice, prin cunoaștere, deasupra tendințelor unilaterale sau intereselor mărginite și să domine orientările multiple și divergente ale procesului istoric, asigurînd progresul omenirii. Camil Petrescu privea intelectualitatea ca pe o clasă omogenă, fără să-și dea seama că, în fond, ea este constituită din categorii distincte : că există intelectuali care aparțin burgheziei, servindu-i interesele ; că alții aparțin micii burghezii ; că alții aparțin ori împărtășesc concepția despre lume a proletariatului.

În asemenea situație nu se poate vorbi despre intelectualitate ca despre o clasă. Teoria lui Camil Petrescu prin care susține primatul cunoașterii și a intelectualilor ca purtători ai „fluxului noosic", este o teorie utopică, generoasă, preconizată de un intelectual cu vederi progresiste, dar practic — nerealizabilă. (n. ed.)

mii trebuie așezată cu direcția pe axa valențelor intelectuale... (p. 237). Căci ordinea noocrată este ordinea strictă a valorilor semnificației, opusă ordinii valorilor simplu trăite" (p. 238).

Din această declarație de principii, pe care autorul le consideră fundamentale, decurg o sumă de consecințe în ordine economică, socială, politică, toate comandate riguros de principiul unificator, sistematizator al intelectualității.

Aici se resorb și se rezolvă toate falsele conflicte, toate falsele antinomii —, false de vreme ce sînt văzute din puncte neesențiale de observație.

Stînga și dreapta, reacțiune și radicalism, tradiție și modernism, toate aceste vechi expresii antinomice nu reprezintă pentru d. Camil Petrescu decît „antagonismul suprafețelor". Examenul critic care merge mai în adînc, dincolo de aparențele prime, dincolo de formulele gata făcute, descoperă soluții ce depășesc în chip absolut datele prea rudimentare ale „stîngii" sau ale „dreptei", ale „tradiționalismului" sau ale „modernismului" :

„Și stînga și dreapta au pericolele lor, au exagerările lor, pretenții și obligații care în mod inevitabil ulcerează conștiințele vii, inteligențele care nu vor să se trădeze pe ele însele..." [...]

Coroborat cu cele două capitole despre *Suflet național* și *Încercare fenomenologică despre conștiința românească*, studiul *Despre noocrația necesară* se așează în inima problemelor actuale, așa de dramatic dezbătute, privitoare la criza generală de orientare pe care o suferă în genere și viața românească în special.

Fără noțiuni patetice și nebuloase, fără termeni retorici, fără facilități de gîndire sau de expresie, ni se dă aici, în cîteva linii puternice (susceptibile probabil de ample precizări și puneri la punct), posibilitatea de a cuprinde foarte de sus toate întrebările deschise ale societății românești, întrebări ce capătă un răspuns de o impresionantă coerență ideologică.

Abuzînd puțin de termenul creat de d. Camil Petrescu, ne-am lua libertatea să spunem că există în aceste *Teze și antiteze* nu numai un „sens noocrat" al societății, ci și un sens noocrat al artei, al literaturii, al poeziei, al teatrului.

Cînd d-sa atacă — se ştie cu cîtă virulenţă ! — poezia pură o face în numele unei literaturi de cunoaştere. Cînd ridică o problemă de teatru, afirmă primatul emoţiei asupra tehnicei, primatul inteligenţei asupra procedeelor. Ceea ce e decisiv pentru d-sa în teatru este „emoţia pornită din centrii de gîndire şi afectivitate". Formula este rezumativă. Ea se poate aplica cu egale şanse în concepţia d-lui Camil Petrescu despre poezie, despre roman, despre limba literară. Pretutindeni analiza sa vizează aceşti „centri de gîndire şi afectivitate".

Acolo unde în deosebi critica d-lui Camil Petrescu reuşeşte să-şi definească foarte strîns şi metoda şi criteriile, este în studiul despre Marcel Proust, fără îndoială cercetarea cea mai organizată, mai sintetică, mai substanţială din toate exegezele proustiene pe care le cunoaştem. Aflăm aici un Marcel Proust plasat în centrul epocii sale, la punctul de interferenţă a orientărilor moderne din filozofie, fizică, chimie, din biologie, psihologie — opera proustiană răspunzînd „noii structuri" pe care toate aceste orientări o întregesc : ...„o literatură trebuie să fie sincronică structural, filozofiei şi ştiinţei ei".

E o contribuţie cu totul de prim ordin în explicarea lui Marcel Proust, care nu a fost pînă astăzi studiat — în privinţa implicaţiilor filozofice ale operei sale — decît ca un bergsonist foarte ascultător. Şi chiar studiul bergsonismului său n-a depăşit deocamdată nivelul observaţiilor elementare.

În 42 de pagini (din care încă ar trebui scăzute cîteva facilităţi de expunere, cerute de faptul că acest studiu a fost iniţial o conferinţă, rostită în public), d. Camil Petrescu prezintă succint dar complet, un material care cu uşurinţă ar putea alimenta un volum de 300 de pagini, dedicat exclusiv lui Proust.

Dar nu văd ce i s-ar putea adăuga altceva decît exemplificări şi referinţe la text.

Vorbind într-un loc despre o carte franceză de politică, d. Camil Petrescu o defineşte într-un chip ce convine perfect şi propriilor sale *Teze şi antiteze* : „...nu e propriu-zis o carte de doctrină, ci mai curînd una de polemică... Avanta-

jul unor asemenea lucrări e însă că ne dau coordonatele poziției".

Carte de polemică, *Teze și antiteze* se angajează pe cîteva fronturi, căci nu a fost în viața noastră literară de după război, un polemist mai deschis, un critic mai neînduplecat, un spirit de intransigență mai riscat, mai lipsit de prudență tactică decît spiritul ce a însufleți ani de zile delimitările critice, astăzi strînse în volum.

Recitind aceste pagini de luptă, după zece ani de la întîia lor apariție, ești ispitit să te întrebi care este destinul pamfletului.

Detașat din timpul care prin anumite împrejurări îl justifica, el nu mai poate în nici un caz subzista prin simplă vervă, violență verbală și brutalitate satirică.

Ceea ce rămîne dintr-un pamflet, după ce elementele lui de actualitate au pierit complet, nu este decît tot gîndirea care — dincolo de orice exagerări temperamentale — îl comanda.

Dacă la o distanță de un deceniu, paginile polemice ale d-lui Camil Petrescu biruesc trecerea timpului și se citesc cu o încordare de eveniment imediat, este datorită puterii lor de a depăși un incident și de a merge totdeauna spre semnificații.

Recitesc unicul articol din 1922, *Cazul Vieții românești*, și bag de seamă că atacul său nu numai că n-a fost decolorat de vreme, dar își păstrează intactă virulența inițială.

Dar în această ordine de idei, ceea ce a realizat mai puternic, mai adînc, mai complex ca semnificație d. Camil Petrescu este neîndoios acel *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*, care în realitate constituie un pamflet unic nu numai al teatrului nostru, dar în genere al societății noastre, cu moravurile, atmosfera, ierarhiile ei morale, dezorganizarea ei intelectuală, descompunerea valorilor ei juste.

Îmi rezerv dreptul de a reveni într-un capitol special de carte asupra acestui *Fals tratat*, pe care istoria literară îl va reține fără îndoială drept un moment de viziune clară și de critică stringentă. Excesele verbale și exagerările de ton nu izbutesc să scadă valoarea obiectivă a unui astfel de document.

Revista Fundațiilor, iulie 1936

Am scris anul trecut despre *Paștile blajinilor*. Scriu acum despre *Cazul Eugeniței Costea*. Trebuie să fiu sincer și să recunosc că o astfel de alegere, însemnează oarecum a ocoli activitatea literară a d-lui Mihail Sadoveanu în ceea ce are central și a ne opri la aspecte ale ei mai puțin profunde și, în orice caz, mai puțin definitorii.

Nici *Paștile blajinilor* nici *Cazul Eugeniței Costea* nu fac parte din realizările esențiale ale d-lui Sadoveanu. Între timp, d-sa a publicat *Frații Jderi* și *Izvorul alb*, cărți de largă întindere, de un covîrșitor suflu epic și, incontestabil, cărți ce se află pe linia mare a geniului său creator.

Totuși, după cum se vede, am preferat pentru cronica noastră opere de un interes mai limitat și de o valoare mai modestă, căci însuși lucrul pe care și l-a propus autorul scriindu-le, a fost vizibil mai modest. Cred că nu greșesc spunînd că sînt cărțile de odihnă ale d-lui Sadoveanu, cărțile sale de repaos.

Cititorul nu trebuie să creadă că această preferință e un fel de a-mi ușura îndatoririle de cronicar. Nu la întîmplare și nu fără socoteală, am ales ce am ales. Două sînt motivele cari m-au determinat.

Întîi, un motiv de organizare a muncii mele personale. Lucrez de mai multă vreme la o monografie critică, destul de întinsă, a romanului românesc. În volumul secund al acelei lucrări, va fi un lung studiu despre romanele d-lui Sadoveanu — și desigur materialul va fi mai ales furnizat de cărțile sale de primă importanță. Îmi rezerv de aceea dreptul de a cerceta în cronici separate ceea ce aș numi „zona secundară" a operei d-sale.

În al doilea rînd, dacă-mi place să mă opresc la cărțile din această „zonă secundară", este pentru că le recunosc un farmec cu totul special, un timbru distinct în marea melodie sadovenistă.

Un Mihail Sadoveanu, poet al istoriei, însuflețitor de epoci trecute, mare colorist al naturii, cunoaștem — și îl cunoaștem de totdeauna. Dar ne este mai puțin cunoscut,

mai puțin familiar, un Mihail Sadoveanu de stil modern, romancier interesat de aspectele urbane ale vieții, sedus — foarte puțin și nu fără oarecare ironie — de anumite incursiuni psihologice într-un suflet omenesc mai puțin primar, mai puțin răspicat, decît al vechilor săi eroi. Aici condeiul său ezită puțin, caută, se întreabă, cu ceva din timiditatea unei mîini de uriaș, chemată la un joc prea fragil. Nu pot spune cît e de emoționantă această ezitare, și ce impresie de glumă luată în serios îți dau unele pagini în care acest scriitor obișnuit cu furtunile, se mulțumește cu nuanțele.

Dacă *Paștile blajinilor* era încă o carte pe vechiul gust al d-lui Mihail Sadoveanu, dacă și conflictul și personajele acelei cărți erau convențional de sadoveniste, nu e mai puțin adevărat că se afla acolo o figură de tînără domnișoară, simțitor deosebită de eroinele d-sale obișnuite.

Cazul Eugeniței Costea este și mai accentuat o carte de alt stil. De aceea poate este scrisă cu mai multă ezitare, ca și cum autorul s-ar teme de orizonturile prea nesigure, spre care s-ar putea să fie dus de propriul său subiect. E mai mult un proiect de carte, decît o carte încheiată. Este o lungă explicație în care autorul încearcă să-i arate cititorului de ce pînă la urmă nu va putea scrie povestea Eugeniței Costea și de ce rezistă ispitei de a o scrie.

Tîrziu de tot, cînd va fi de mult antrenat în povestire, cartea se va apropia de sfîrșit, d. Sadoveanu încă va avea cochetăria de a spune : „Presupunînd, lucru extrem de puțin probabil că totuși cîndva, aș face această carte"... (p. 209).

Mi se pare că niciodată d-sa n-a lăsat să se vadă că ar fi preocupat întrucîtva de chestiuni de tehnică literară. În *Cazul Eugeniței Costea* — mai ales în primul capitol, dar și în multe alte notații din cursul cărții — ne vorbește despre o sumă de idei în legătură cu tehnica scrisului. O face, e drept, cu puțină ironie, cu anumită naivitate simulată, cu un respect prefăcut la adresa criticilor : „În interesul meu de azi, criticii au demonstrat fragilitatea genului epic ce se cheamă viață romanțată".

Dar în ciuda acestui ton de glumă, d. Sadoveanu este totuși sincer preocupat de unele întrebări în legătură cu

arta romanului și nu știu dacă voind să facă din Eugenița Costea o figură mai neînțeleasă, cu sufletul mai incert, d-sa n-a vrut în realitate să-și impună un exercițiu depășind deprinderile literare ale condeiului său.

Portretul eroinei ne indică din pragul cărții o figură, în care n-am recunoaște de la prima vedere un tip sadovenist : „Bruscă și dramatică prin apariție și mișcări, cum și prin aruncătura violentă sau languroasă a privirii ; gravă prin vocea moale, cu intonații de contraltă. Gura ei cam mare, cu buze senzuale violent carminate, părea a da un contur misterios cuvintelor. Cînd protesta sau se precipita într-o discuție absurdă, apoi se avînta cu toată inteligența și mai ales cu toată forța tinereții și cu toată pasiunea, ca și cum s-ar fi avîntat într-o ascensiune, ori ar fi lunecat într-o prăpastie."

Eugenița Costea pare a fi, în intenția autorului, o apariție neînțeleasă. „Bruscă și dramatică" spune d. Sadoveanu. Ceva straniu, și în orice caz ceva excesiv, trebuie să fie în firea ei. Tocmai de aceea autorul pare intimidat de eroină — și de mai multe ori ne face impresia că se refugiază în personaje mai puțin incerte și prezentînd o mai mare securitate.

În fapt, deși și-a propus să ne vorbească despre Eugenița Costea, este parcă mai bucuros în tovărășia celorlalți eroi ai povestirii și cu voie sau fără, se lasă atras de personajele episodice. Există și în această carte o „cucoană Smaranda", și un „conu Gheorghiță", există și aci un „Bercu crîșmarul" și un „domnu Neculai Cumpănă, primarele". Sînt momente nu lipsite de farmec, dar farmecul lor este cuminte, așezat și sigur. Mai tremurătoare, mai dificilă, mai improbabilă este trecerea Eugeniței Costea prin carte — și pasul ei grațios de domnișoară melancolică, predestinată unei morți tinere, sună cu oarecare frică între atîția oameni, care vorbesc tare și calcă apăsat.

Trebuie delicatețea unui astfel de autor, pentru ca un subiect ca al cărții de față să dea o povestire așa de suavă. *Cazul Eugeniței Costea* ar putea fi cu ușurință o melodramă — și totuși nu e. Faptele cărții, relatate sumar, dau o „intrigă" în care coincidențele au ceva violent, forțat. Nu

sîntem prea departe de situațiile tari, pe care le iubește d. G. M. Vlădescu de exemplu. Imaginați-vă un bărbat bun, afectuos, puțin visător, care e obligat să se sinucidă din cauza unui om aspru și a unei soții indiferente. Imaginați-vă o copilă care simte cine e vinovat de sinuciderea tatălui și păstrează o puternică aversiune. Imaginați-vă, în sfîrșit, că omul aspru se va îndrăgosti tocmai de văduva celui pe care l-a silit să se sinucidă și că la rîndul ei copila sinucisului îl va iubi pe el.

Nu e atroce ? Nu e insuportabil ?

Ei bine, nu. Nu e nici atroce și nici, mai ales, insuportabil. D. Sadoveanu povestește totul cu un calm, cu o fină emoție potolită, cu o gingășie care nu numai că atenuează brutalitatea faptelor, dar le face normale, ușor de primit. Soția indiferentă nu este monstruoasă. E în ea o eleganță rece și o inconștiență calculată (dacă se pot împreuna aceste cuvinte), este o frivolitate de sentiment și un egoism de animal frumos care, toate, intră admirabil în acel vocativ puțin ironic, puțin omagial și puțin melancolic, pe care bărbatul trădat îl aruncă, nu fără emoție : ducesă ! Această Agripina Costea — ducesa — este o frumoasă schiță de roman și trebuie să admirăm grația subțire cu care d. Mihail Sadoveanu a desemnat-o.

Cînd mă gîndesc cît de aproape era de melodramă și cu ce mijloace simple autorul a salvat-o de acolo, înțeleg și mai bine farmecul acestei cărți, care desigur nu e un roman, dar este o frumoasă mică povestire.

O ironie luminoasă, cristalină, arareori împînzită de o lacrimă (cum este de exemplu în mișcătoarea pagină a sinuciderii lui Laurențiu Costea (p. 101—102), o ironie subtilă, fără nimic violent, îngăduitoare, ușor dezabuzată, care ne aduce aminte — oricît ar părea de ciudată apropierea — de Anatole France, o asemenea ironie poate nu placidă, dar înțelegătoare și melancolică fără să vrea, plutește peste paginile acestei cărți — ce nu e poate pentru d. Sadoveanu decît o pauză în opera sa, dar este pentru noi un prilej de a medita la resursele d-sale literare mai puțin cunoscute.

Reporter, 31 ianuarie 1937

NOTĂ LA UN ROMAN FANTASTIC[1]

Ultimul roman al d-lui Mircea Eliade este primit de critica noastră literară cu neîncredere, cu ostilitate sau — în cel mai bun caz — cu un semnificativ refuz de judecată răspicată. Rareori am citit mai evazive opinii despre o carte românească.

Pe de o parte, personalitatea acestui scriitor îl intimidează pe critic și îi interzice să dezaprobe prea apăsat o carte purtînd o astfel de semnătură ; pe de altă parte, cartea aceasta este prea îndrăzneață prin temele și prin tehnica ei, pentru ca să nu deștepte prudente suspiciuni.

Cu o astfel de carte, orice laudă prea puternică și orice rezervă prea categorică prezintă egale riscuri. Ea contrazice așa de mult obișnuințele de lectură ale criticului, încît îl dezorientează, dacă nu-l neliniștește. Puțină buimăceală, salvată de un vocabular reticent, plutește atunci peste tonul de obicei sigur al criticii literare.

Se înțelege că nu vreau să glumesc pe seama criticilor. Îmi place să mă număr printre ei — și nu-mi voi permite deci asemenea ușurință. Totuși de ce să nu mărturisesc satisfacția pe care mi-o dă orice operă destul de incomodă pentru a zgudui puțin securitatea conformistă a criticii ?

Există anumite valori asupra cărora am convenit de mult. Există anumite tipuri de construcție literară, anumite psihologii, anumite procedee, anumite deprinderi, pe care le-am acceptat definitiv.

Ei bine, cînd un autor sau o carte au suficientă îndrăzneală, destulă curiozitate, sau destulă neliniște pentru a da peste cap acest mic capital de criterii, cînd un autor are curajul de a face *altceva,* este un adevărat exercițiu de voluptate intelectuală să observi deruta pe care o provoacă.

Un astfel de autor este d. Mircea Eliade. O astfel de carte este *Domnișoara Christina.*

După ce a terminat ultima pagină, cititorul ezită, întreabă, caută ... Nicăieri în lumea sa literară nu găsește un punct de

[1] Mircea Eliade : *Domnișoara Christina,* Roman. Editura „Cultura Națională".

sprijin, o amintire care să-l ajute, o formulă care să-l liniștească.

Obișnuit să străbată în lecturile sale peisaje cunoscute, ca într-o cursă de autobuz cu parcursul dinainte fixat, cititorul *Domnișoarei Christina* are un moment de stupoare, cînd pe fereastra acestei cărți zărește altă lume decît aceea cu care l-a familiarizat literatura lui de fiecare zi.

Am mai observat-o și altă dată : d. Mircea Eliade este un scriitor incomod. Îi place să-și contrarieze cititorii, să-i neliniștească, să le dezmintă așteptările, să-i surprindă.

E un scriitor instabil, care fuge de propriile sale formule. Abia a oferit lectorului un aspect al gîndirii sau al sensibilității sale — și se grăbește a înfățișa un alt aspect, contrazicător.

D. Eliade refuză să fie prizonierul cărților sale. Nu-l așteptați niciodată la capătul unui drum pe care l-a deschis. Nu va trece pe acolo.

După *Maitreyi* a tipărit *Lumina ce se stinge*. După *Huliganii*, tipărește *Domnișoara Christina*.

Nu cred că e o întîmplare ce se repetă. Este un adevărat ritm al creației sale literare, care îi cere după fiece mare succes, o reînnoire de material și de stil.

Nu e ceva dramatic în graba cu care scriitorul acesta se desparte de propriile sale victorii ? S-ar zice că se teme a nu se lăsa subjugat de ele.

Nu am intenția să apăr *Domnișoara Christina* împotriva nimănui. Dar am citit undeva că ar fi o carte facilă. Această afirmație mi se pare vizibil falsă. Rareori o operă literară a însemnat o mai severă rezistență la facilitate, un mai aspru refuz de a urma o pantă gata făcută.

Penultimul roman al d-lui Eliade, *Huliganii*, a fost o carte de construcție epică obiectivă. Aici, acest autor liric, impulsiv, uneori retoric, a dat dovezi de mare stăpînire, de perfectă luciditate și de surprinzătoare siguranță în compoziție. Mari conflicte de viață se organizase în romanul său într-o viguroasă succesiune, într-o alternanță de planuri epice, care mergea, în ce privește tehnica, pînă la virtuozitate.

Critica și publicul au ratificat printr-un consens perfect formula de roman pe care o realiza autorul *Huliganilor*. Un dublu mare succes — de presă și de librărie — îl putea

asigura pe d. Mircea Eliade că se găseşte într-un ţinut literar fericit. Nimic n-ar fi fost mai legitim şi nimic mai uşor decît să rămînă pe acest teritoriu cucerit şi să continuie o experienţă literară ce se dovedea aşa de generoasă.

Dar d. Eliade se teme de tot ce e confortabil în literatură. Din orgoliu, din curiozitate sau din sinceră nelinişte interioară, d-sa părăseşte — cel puţin pentru moment — o întreprindere literară dinainte verificată, şi se aventurează într-o experienţă riscată, nesigură şi plină de primejdii. În acest sens *Domnişoara Christina* este o aventură. Este o dificultate, pe care nimeni nu o impunea d-lui Eliade, nimeni decît propriul său spirit întrebător, neconformist, mereu solicitat de alte evaziuni.

Mă întreb cine, în literatura noastră, ar fi capabil de atîta neprevedere. În definitiv, *Domnişoara Christina* ar putea fi o eroare — dar o eroare care presupune curajul de a te fi angajat în ea, fără a fi fost constrîns de nimic.

Cel puţin pentru această imprudenţă, d. Mircea Eliade merită stima criticului, dacă nu-i poate cuceri adeziunea.

Nu trebuie totuşi să se înţeleagă că *Domnişoara Christina* ar fi în opera acestui scriitor o carte absolut izolată, fără antecedente, fără semne prevestitoare.

A fost totdeauna în d. Eliade o înclinare spre fantastic. Mari simboluri confuze, mari elanuri lirice, exprimate cu o ciudată şi nebuloasă forţă, străbat scrisul său încă de la primele manifestări. Sînt — aş spune — zonele nocturne ale operei sale, zonele ei de mister, zonele ei secrete.

Personal, prin temperament, prin obişnuinţă de a gîndi strict, prin necesitatea de a vedea limpede, comunic mai greu cu aceste regiuni ale literaturii d-lui Mircea Eliade, deşi un critic maliţios vorbea de curînd despre „consanguinitatea noastră literară".

Dar nu pot ignora extraordinara putere de invenţie şi de emoţie, pe care acest filon de sensibilitate nebuloasă îl reprezintă în literatura românească, nu pot nesocoti temele cutezătoare pe care ni le propune, peisajele fantastice pe care le descoperă, întrebările stranii pe care le ridică.

Sînt un prea măsurat scriitor, pentru ca exemplul d-lui Eliade să nu mă intimideze oarecum prin tot ce aduce ca abundenţă de imaginaţie, ca bogăţie de ritmuri, ca febrilitate

de expresie. E ceva așa de năvalnic în opera sa, încît simplul ei spectacol te face să simți limitele prea strînse ale propriului tău spirit.

Chiar dacă ne referim la lucrările sale de primă tinerețe — cum este retoricul și greu suportabilul *Elogiu al virilității* — nu se poate să nu remarcăm ce putere reală, ce forță obscură străbate de sub obișnuita sa violență verbală. Cu vremea, vocabularul d-lui Eliade a devenit mai puțin violent, mai flexibil, mai nuanțat, dar elementele d-sale de sensibilitate fantastică au trecut spre o expresie mai interioară și mai de substanță.

În *Isabel,* romancierul psiholog își împărțea cartea cu un romancier fantastic și alături de o viziune exactă a vieții, se ridicau umbre neguroase, flăcări stranii, enigme indescifrabile.

Erau enigme care, duse mai departe, aveau să dea amețitoarea *Lumină ce se stinge* (amețitoare în înțelesul cel mai strict — căci cititorii acelei cărți nici astăzi nu cred că și-au revenit din buimăceală) — iar acum pe această derutantă *Domnișoara Christina.*

E ușor de înțeles că, deși în opera d-lui Mircea Eliade *Domnișoara Christina* reprezintă o experiență nouă, ea se leagă totuși de cele mai vechi preocupări ale sale. Nu e o carte „făcută", deși compoziția ei este așa de curioasă. Nu este un roman artificial. Nu este o încercare schematică. Sînt vechi ecouri în scrisul d-lui Eliade, pe care acest roman le reia, le amplifică și le duce spre alte orizonturi.

Stranie prin ea însăși, cartea aceasta nu reprezintă mai puțin o funcționare organică în ansamblul întregii opere.

E instructiv de văzut ce simple obiecții se ridică în fața acestui roman. Înțeleg prea bine rezistența cititorului. O înțeleg și, în anumit fel, o împărtășesc. Prima condiție a unui roman este de a fi crezut. Dar e greu — nu-i așa ? — să crezi într-un roman cu strigoi. Înțeleg însă mai puțin „argumentele" ce au fost expuse. Între altele, s-a zis că patru oameni diferiți nu pot trăi în același moment aceeași experiență fantastică și că în speță nu pot vedea același strigoi. Argumentul mi se pare naiv. Înseamnă a reduce fantasticul din *Domnișoara Christina* la un caz clinic, la o nevroză — ceea ce ar fi prea grosolan ca explicație.

Dimpotrivă, ceea ce mă interesează în romanul d-lui Eliade, este fuziunea directă dintre fantastic și real. Nu sînt două planuri care alunecă, fără să se întîlnească, ci două lumi care comunică așa de strîns, încît hotarele lor, se destramă de la un anumit moment și pier. Domnișoara Christina întinde din lumea ei de vis o mînă către viață. Nu e o halucinație, nu e un caz de isterie, nu este o nălucă ce va pieri o dată cu deșteptarea din somn. Realitatea ei este certă, prezentă, plastică.

„Din capătul aleei venea cu pasul grăbit, mîniată, Domnișoara Christina. Trecu pe lîngă ei privindu-i în ochi, amenințătoare ; parcă ar fi vrut să-i înghețe, într-atît de sticloase îi erau privirile... Nu mai era, acum, nălucirea de aburi și spaimă — nici prezența apăsătoare a unui suflet nevăzut. Christina îi țintuia aspră, din spațiu — nu din vis. O vedea cu o delirantă precizie, foarte aproape de el. Îl uluia mai ales pasul ei feminin, precipitat și mîhnit. Domnișoara Christina se sui în rădvan strîngîndu-și cu amîndouă mîinile mătăsurile în jurul gîtului. Rochia îi era răvășită, bluza descheiată. O mănușe de mătase neagră, lungă și fină, alunecă pe scara trăsurii și căzu apoi nevăzută în mijlocul aleei" (p. 204).

Nu se poate un comentariu critic mai rudimentar, decît acela care ar porni de la grija plauzibilității.

E plauzibilă Domnișoara Christina ? Cu o asemenea întrebare, lichidăm orice viziune poetică. Punctul de vedere este prea trivial ca să nu fie victorios. Romanul d-lui Eliade nu i-ar putea desigur rezista.

Există în literatura noastră un întreg ciclu de povestiri fantastice. În perioada sa de dibuire (înainte adică de *Rusoaica*), Gib Mihăescu a încercat și el genul. D. Cezar Petrescu de asemeni. Nici d. Ionel Teodoreanu nu i-a rezistat. *Turnul Milenei* și *Golia* au fost experiențe destul de neașteptate în acest periculos și delicat domeniu.

Domnișoara Christina însă nu e dintr-o familie cu toate aceste cărți. Ea se leagă de un fir mai depărtat. Izvoarele fantasticului, d. Eliade le urmărește pînă la Eminescu și, de acolo, mai departe, în folclor.

Dacă trebuie să-i găsim *Domnișoarei Christina* un punct

de confluență în istoria romanului nostru, atunci acest punct poate că nu e altul decît *Sărmanul Dionis*.

În stabilirea acestui zbucium ne ajută d. Eliade însuși, căci fantomele romanului său deșteaptă din amintire coarde eminesciene, straniu de potrivite. Chemarea luceafărului sună pe buzele stinse ale Christinei cu o naturaleță obsedantă. Și poate că numai în marile poeme eminesciene, un strigoi a avut vreodată acea fascinantă melancolie, acea dulce grație, acea plutitoare reverie, pe care Christina o poartă cu sine, mai mult sensuală decît lugubră, mai mult visătoare decît fantomatică, mai mult delicată decît demonică.

E un personaj în cartea d-lui Eliade, care singur ar ajunge pentru a-i asigura valoarea literară. Acest personaj este mica Simina, curioasă figură de fetiță pe pragul nubilității, ascunzînd sub un obraz de păpușă, flacările reci ale unui demonism precoce, de o luciditate care ne crispează și, alteori, de o inconștiență care ne lasă dezarmați.

Încă în 1930, d. Eliade ne arătase cît de multe lucruri știe să descifreze în lumea nesigură a copilăriei și a primei adolescențe. Erau deja în *Isabel* asemenea siluete turburătoare prin ingenuitate criminală.

Asemenea tipuri de copii nu se găsesc decît în literatura engleză. Simina îmi amintește de anumite trăsături din *The Wuthering Heights* a Emilyei Brontë și de alte trăsături din *Un ciclon la Jamaica*, memorabilul roman al lui Robert Hughes, mai puțin cunoscut la noi, și pe care adesea l-am recomandat cu căldură cititorilor mei.

Dar desemnîndu-i Siminei o familie psihologică, nu vreau să-i scad întru nimic interesul strict personal, farmecul ei confuz, grația ei odioasă. Puține apariții din romanul românesc ne lasă amintiri atît de complexe și un sentiment egal de neliniște.

Revista Fundațiilor, februarie 1937

MIRCEA ELIADE : *MAITREYI*

Dacă aș fi cu desăvîrșire sincer cu mine și cu dumneata, cititorule, aș tipări aici, în locul cronicii literare, o singură mărturisire : nu pot să scriu despre *Maitreyi*. Cu asta aș ter-

mina socotelile şi am trece mai departe, să vorbim despre altele, cărţi, probleme, literare polemici, idei — că sînt slavă Domnului, destule. Se întîmplă şi în viaţă — nu-i aşa ? — lucruri pe care le păstrezi exclusiv pentru tine, şi peste care arunci o lespede interioară, niciodată bănuită de ceilalţi, pentru ca altminteri să continui să rîzi, să umbli, să mănînci şi să ai opinii ca şi cum nimic nu s-ar fi întîmplat.

Aş fi atît de bucuros să am curajul de a face acelaşi lucru cu *Maitreyi* ! Cartea aceasta îmi deschide atîtea porţi intime, încît a vorbi despre ea mi se pare un act de proprie devastare. Nu e o lectură pe care o judec. Este un ceas de viaţă proprie asupra căruia sînt silit să fac un oribil referat. Ar fi trebuit — toţi cei cari am citit *Maitreyi* — să oblonim în noi povestea asta şi să convenim a o trece în tăcere, fiecare păstrînd-o pentru consolările sau dezastrele lui personale.

Se zice că oamenii care supravieţuiesc unei mari catastrofe — un naufragiu sau un incendiu — nu vorbesc niciodată între ei despre ce s-a întîmplat. *Maitreyi* este un asemenea dezastru sufletesc. După ce ai închis cartea, viaţa din jur ţi se pare scăzută, mediocră, nici suficient de trivială măcar, cu toate orizonturile trăite. Pentru o bună bucată de vreme, *Maitreyi* te dezadaptează. Ţi se pare deşert să te duci la lucru, să saluţi, să scrii. Te apleci asupra vieţii tale, ca asupra unui destin străin. Îţi trebuie o convalescenţă de cîteva zile ca să revii la agenda ta de avocat, profesor, gazetar, sau ce se întîmplă să fii. În cazul nostru — din nefericire —, critic literar.

Niciodată exerciţiul criticii nu mi s-a părut mai sterp. Comentarii, comentarii... Ştiu atît de bine că există în *Maitreyi* un punct de foc pe care nici eu, nici nimeni nu-l va capta ! Şi totuşi, iată, sînt gata să dau ocolul cărţii şi să precizez : „judecăţi de valoare", ca un farmacist, care, cînd a spus preţul unui gram de mercur, crede că a spus ceva despre esenţa mercurului.

Simplul gînd de a vorbi despre cartea asta într-o cronică săptămînală, de a o înscrie deci într-o „mişcare literară", de a o pune alături de alte nume şi opere, de a o încadra într-o categorie critică, acest simplu gînd mi se pare că este de la început o trădare, căci *Maitreyi* este un fapt unic, fără precedent şi fără urmare, un fapt pe care ar trebui să-l iubim

și să-l înțelegem în afară de orice deprinderi curente de judecată critică.

Mă întreb cum anume vă voi face lămurit acest lucru și aducîndu-mi aminte că am scris în fiecare săptămînă aici despre atîtea cărți bune și proaste, nu știu cum să vă spun mai categoric că *Maitreyi* trebuie scoasă din rîndul lor, că nu este vorba acum de o carte excelentă sau detestabilă, ci de altceva, pentru care toate formulele noastre critice sînt insuficiente. Talent, psihologie, emoție, profunzime, atmosferă, construcție etc., etc., etc. Cît de inexpresive sînt jucăriile acestea critice.

Maitreyi le depășește pe toate. *Maitreyi* îl depășește pe Mircea Eliade însuși — nu în sensul că i-ar întrece posibilitățile de creație, dar în sensul că această carte trece dincolo de cariera sa de scriitor („dincolo" nu înseamnă „mai sus", ci „pe alt plan"), dincolo de preocupările sale de cugetare, dincolo de problemele sale spirituale. *Maitreyi* este un miracol împlinit. Mircea Eliade — acest Mircea Eliade cu care scriem în aceeași redacție, cu care mergem la cinematograf, pe care îl necăjim și care ne necăjește în discuții amicale —, el nu are în împlinirea acestei întîmplări miraculoase, care se numește *Maitreyi* decît rolul unui martor. Fiecărui timp probabil îi trebuie o carte frumoasă de iubire. *Daphnis și Cloe, Paul et Virginie. Maitreyi* este această carte de iubire. Destinul l-a solicitat pe Mircea Eliade să o scrie și să ne-o dea. Vedeți, destinul știe să-și aleagă oamenii.

Cred cu atîta certitudine că *Maitreyi* este un fapt excepțional, încît nici nu încerc să-l leg de antecedentele literare ale lui Mircea Eliade. Ar fi ușor — și interesant de altfel — să observăm în ce relații se află cartea aceasta recentă față de *Isabel și apele diavolului*, dar ar fi vorba de relații strict artistice, adică neglijabile și în orice caz de plan secund. Că viziunea de romancier a autorului s-a netezit de la *Isabel* încoace, devenind mai sobră, mai liniară și mai fermă — se vede foarte bine din lectura lui *Maitreyi*. Dar acest lucru îl puteam afla din alte pagini („Jurnalul" publicat în revista *Azi*, de excepțională valoare pentru definirea scriitorului epic Mircea Eliade). Că problematica din *Isabel*, de un juvenil și profund totuși satanism și-a liniștit de atunci apele tulburi, evoluînd spre un simț tragic, mai puțin exterior, mai resemnat, mai împăcat cu sine însuși și atenuat de un vag umor, pe

care întîile fapte literare ale lui Mircea Eliade nu-l aveau de loc, că neliniștea ce tăia adînc pînă la tumult și confuzie, în paginile lui din primii ani, dinaintea plecării în India, sau din anul întîi al șederii sale acolo, că această neliniște, fără să se piardă, a luat de atunci forma matură de expresie și căutare — o aflăm desigur și din *Maitreyi,* dar mai ales din alte pagini recente ale sale, din fragmentul romanului *Victorii* tipărit tot în *Azi* și din aproape toate eseurile sale publicate anul acesta în *Vremea,* eseuri care vor trebui tipărite neapărat în volum, pentru a se înțelege că genul acesta abia cu Mircea Eliade începe să creeze valori originale la noi.

Dar, repet, este inutil să-i solicităm lui *Maitreyi* semnificații critice, pe care autorul ni le oferă larg în toate celelalte scrieri recente ale sale. *Maitreyi* trebuie păstrat pentru ceea ce are absolut unic, unic nu numai în literatura noastră, dar în literatura lui Mircea Eliade însuși.

E neîndoios că istoria literară românească va păstra cartea aceasta pentru nenumărate argumente de ordin artistic. Într-o epică plină de averi, arendași, revoltați sociali de stil sămănătorist, cucoane sentimentale și eroi superiori rataţi în provincie, într-o asemenea epică, oamenii, culorile, situațiile, portretele lui Mircea Eliade însemnează o puternică și decisivă revoluție. Lucru pe care l-am remarcat și altă dată cînd am vorbit despre tulburătoarea Domnișoară Roth din *Isabel.* Paul Sterian îmi spunea de curînd că plecarea lui Mircea Eliade în Indii echivalează pentru romanul românesc cu plecarea lui Delacroix în Algeria pentru plastica franceză. Comparația mi se pare neasemuit de fericită. Cine a văzut vreodată o colecție Delacroix, va verifica această apropiere. Mircea Eliade îi deschide romanului românesc ținuturi umane noi, îi aduce prin ferestre brusc deschise, un alt cerc, o altă lumină, alte culori, de o intensitate pînă la el neștiută, psihologii, siluete, drame și momente, care nu crează numai un mare scriitor, dar inaugurează un alt drum în arta noastră literară.

Dar toate acestea, toate rămîn sub *Maitreyi.* Fiindcă *Maitreyi* după cîte am spus pînă aci, continuă totuși a fi altceva.

„Altceva" — e foarte ușor de spus. Ce anume însă ?

Nu știu. Un poem poate, o legendă, un mit. Vedeți, tot ce vă pot spune despre *Maitreyi,* este o mărturisire personală,

în nici un caz o precizare critică. O dată cu închiderea cărții, povestea iubirii lui Allan și a Maitreyi a trecut în mitologia noastră intimă, în rădăcinile cele mai adînci ale folclorului nostru personal. Îmi aduc aminte de tragedia aceasta, ca de un sîmbure nestins al unei dureri mari din trecut, din propriul meu trecut. Îmi aduc aminte, poate, de o noapte petrecută singur pe ocean. Îmi închipui că trebuie să fie un sentiment asemănător. Este un sentiment ireductibil, care nu se explică. Îl trăiești — sau nu.

Dacă ar ajuta la ceva, v-aș spune că e cea mai frumoasă și mai tristă carte pe care am citit-o. Sau mi-aș corecta această confesiune categorică, amintind de alte pagini frumoase, de unele poeme ale lui Baudelaire, de unele versuri ale lui Mallarmé, de anumite povești ale lui Turgheniev, de Paul al lui Knut Hamsun, de *Le Grand Meaulnes* al lui Alain Fournier... Dar nu ajută la nimic. Misterul lui *Maitreyi* rămîne mai departe, închis ca un inel aruncat în mare.

Și e cu atît mai greu de explicat acest mister, cu cît nu știi de unde începe, totul fiind cuprins într-o derutantă simplicitate, de la prima pagină pînă la cea din urmă. Mircea Eliade este un scriitor lucid și cele mai febrile pagini ale sale indică în cele mai patetice momente, prezența unui ochi scrutător, ce nu iartă evadări lirice.

„Cînd iubesc cu adevărat pe cineva îmi place să ascult lumea bîrfindu-l ; asta îmi verifică oarecum anumite procese obscure ale conștiinței mele — pe care nu le pricep și de care nu-mi place să-mi aduc aminte" (p. 9).

O asemenea observație (și sînt multe în cursul acestei cărți totuși pastorală) ar putea să schimbe drumul povestei spre interpretări psihologice, probleme intime, căutări complexe. Ar trebui în orice caz să rupă cercul magic de incantație și vrajă ce înconjoară drama din *Maitreyi*. Totuși, prin nu știu ce inexplicabil dar de poet, cartea este construită pe elemente scrict epice și pe observații continuu lucide, fără lirism, într-o lumină calmă și dureroasă de poem.

Din halucinanta rătăcire a lui Allan (p. 212—218) din această goană disperată, strivitoare, plină de cea mai năvalnică sfîșiere interioară, din aceste pagini pe care nu le recitesc fără strîngere de inimă, reții totuși curioasa paranteză de la pagina 216, atît de precisă, practică și crudă în brutalitatea notației :

„Straniu, cu toată durerea mea, eram conștient că port asupră-mi cinci sute de rupii și de cîte ori se apropiau oameni, duceam instinctiv mîna la portofoliu".

Asemenea remarcă îl trădează pe romancier și psiholog, pe observatorul exersat, pe căutătorul de detalii exacte. Este uluitor, repet, cum din asemenea trăsături epice se clădește o carte atît de vrăjită, purtînd peste toate imaginile ei obiective nimbul unor emoții care ridică cele mai ușoare detalii la o înaltă semnificație.

Bănuiesc că trebuie să fie aici, sub această definitivă simplicitate, foarte multă artă și o extrem de subtilă tehnică. Dar mi-e cu neputință să discut opera din acest punct de vedere. Poate altă dată, mai tîrziu, la o a doua lectură, cînd voi fi uitat melodia cărții, cînd îi voi fi pierdut gustul acesta inexprimabil de bucurie și de moarte. Sînt cîteva rînduri în *Maitreyi*, care exprimă cu multă liniște și cuprinzînd nesfîrșite orizonturi lăuntrice, acest sentiment pe care ți-l lasă lectura cărții.

„Aș vrea să fiu o buturugă, plutind a lene, senină, beată pe apele Gangelui. Să nu mai simt nimic, să nu-mi mai amintesc de nimic. Oare nu poate fi un sens al existenței această întoarcere la mineral, la cristal de pildă ? Să fii un cristal, să trăiești și să împarți lumina ca un cristal..."

Poate că *asta*, sentimentul ăsta, este *Maitreyi*, poate că aici stă cheia legendei, punctul de foc al poemului, centrul care îi unește toate drumurile torturate și i le pacifică. Vreau să întîrzii cît mai mult în această lumină și nu consimt să o sacrific unei cronici. Îngăduie-mi, cititorule, să-ți vorbesc altă dată despre cartea lui Mircea Eliade. Te-am prevenit, dealtminteri, că nu pot să o fac astăzi.

România literară, 6 mai 1933

„*AMINTIRILE*" D-LUI GH. BRĂESCU

Domnul Gh. Brăescu nu va întîrzia probabil să tipărească într-un volum *Amintirile* pe care — începînd din mai 1936 și sfîrșind abia în februarie anul acesta — le-a publicat regulat în *Revista Fundațiilor*.

Dar nu sîntem ţinuţi să aşteptăm apariţia lor în volum, pentru a spune cît sînt de remarcabile aceste amintiri, ce surpriză constituie ele în opera d-lui Gh. Brăescu şi ce loc eminent vor ocupa, fără îndoială, în istoria literară.

Sînt numeroşi ani de cînd scriitorul acesta părea a fi renunţat la literatură. După un debut fericit, ce indica în d-sa calităţi excepţionale de observaţie, de umor şi de concizie stilistică, d. Gh. Brăescu a avut o perioadă de activitate febrilă, în timpul căreia nu numai că a publicat din abundenţă acele mici schiţe, ce-i făcuseră din primul moment reputaţia literară, dar a şi încercat să depăşească genul lor limitat şi să dea o întrebuinţare mai largă resurselor d-sale de scriitor, făcînd o dublă experienţă, întîi în teatru, şi apoi în roman.

Acestei perioade de febrilitate literară i-a urmat una de oboseală sau, poate, de indiferenţă. Scriitorul se mulţumea să semneze în diverse publicaţii scurte schiţe de tipul celor de la debut, „schiţe umoristice", cum se spune cu un termen degradat.

Eram îndreptăţiţi să vedem în lipsa de alegere cu care d. Brăescu suporta publicarea lor, o renunţare. Aceeaşi lipsă de alegere, aceeaşi lipsă de exigenţă artistică şi poate aceeaşi sceptică neîncredere în literatură l-au îndemnat să ne dea anul trecut un mic roman, care în nici un caz nu marca un moment nou în cariera d-sale de scriitor.

D. Brăescu devenise cu timpul victima genului său. D-sa era în conştiinţa publicului cititor un „umorist", un autor specializat. Mă tem că a primit acest calificativ cu prea multă resemnare, cu o exagerată lipsă de rezistenţă, dacă nu cumva cu o anumită simpatie pentru facilităţile genului. „Umorul" este în literatura noastră un domeniu separat. El posedă specialiştii săi, publicaţiile sale, publicul său. Este o producţiune cu totul detaşată de restul vieţii literare, un fel de insulă a „paginii vesele", autonomă, stăpînită de revuişti, versificatori şi scriitori de anecdote.

În această confrerie s-a complăcut ani de-a-rîndul d. Gh. Brăescu, pentru ca azi să ne dea, prin surpriză, o

operă de poezia delicată, de ironia melancolică a acestor *Amintiri,* o carte turburătoare prin materialul ei omenesc și prin sentimentul grav ce o străbate de la prima la ultima pagină, în ciuda momentelor ei de comedie, pierdute în tristețea nuanțată a întregii opere.

Nu ne este poate îngăduit să judecăm aici contribuția *Revistei Fundațiilor* la viața noastră literară, dar nu ne putem opri să observăm că, dacă publicînd în 1934 *Amintirile colonelului Lăcusteanu,* revista aceasta a dat literelor române un nou clasic, publicînd în 1936 *Amintirile* d-lui Gh. Brăescu, ea a redat literaturii un mare scriitor, iar istoriei literare o mare operă.

Sînt în aceste amintiri unele pagini, unele accente, care ne-ar lăsa să așteptăm o evocare sadovenistă a trecutului. Există o poezie a regretelor și ea este aproape inevitabilă în scrierea unor amintiri :

„O, locuri sfinte ! V-am părăsit prea din vreme, ingrat, neștiutor, ducînd cu mine doruri nebănuite...

Mă întorc, după atîția ani, învins..."

(*R.F.,* mai 1936, p. 263)

Totuși nu acesta este accentul dominant al paginilor d-lui Brăescu. Este desigur o ușoară ceață melancolică, ce acoperă uneori faptele retrăite, este un suflu de nostalgie ce trece prin aducerea lor aminte, dar, sub cenușa regretelor, viziunea vieții nu este mai puțin pătrunzătoare, incisivă și pregnantă. D. Brăescu nu se lasă sedus de mirajul trecutului : o privire lucidă, scrutătoare, nu lipsită de îngăduință ironică, dar nici amăgită de prestigiul „lucrurilor ce au fost", cuprinde tabloul unei îndepărtate copilării, din care oamenii și întîmplările se desprind cu o preciziune de contur și cu o acuitate psihologică deseori necruțătoare.

Ar trebui să scriu un comentar pentru fiecare din figurile evocate de d. Brăescu, dar nu aș vrea să privim fragmentar opera acestui scriitor, care, deși pe vremuri ne făcea impresia că nu poate recrea decît episodic viața, în *Amin-*

tirile prezente construiește o întreagă lume, cu atmosfera ei specifică și unitară.

Ceea ce în primul rînd realizează scriitorul este un mediu de familie, cu decorul, cu moravurile, cu psihologia, cu legile lui, un mediu pitoresc, învechit, demodat, dar în care oamenii trăiesc, nu prin evocare lirică, ci prin proprie existență, direct și convingător creată.

O lume de mame, tați, mătuși și unchi este văzută prin luciditatea nemiloasă a unui copil care știe să privească. Memoria d-lui Brăescu reține mici fapte, mici trăsături, care, la prima vedere, par numai pitorești sau numai glumețe, dar care ascund drame, uneori teribile, judecăți uneori necruțătoare.

Mediul amintirilor d-lui Brăescu, cel puțin în prima lor parte, este o familie moldovenească, înstărită, de burghezi ce-și păstrează oarecare tradiție de mică boierie rustică și oarecari ambiții de distincție. E un mediu familiar din veacul trecut, cu pian, cu rudimente de franțuzească pentru uzul casnic, cu anumită eleganță naivă, cu o morală și o distincție, sub care abia așteaptă să izbucnească temperamentul mai nemofturos și de o sinceră necioplire a țațelor.

Sînt în aceste amintiri unele accente de duioșie, de părere de rău, de emoție. Mi se pare că nici unul nu este adresat familiei. Vecinilor da, copiilor din mahala da, micilor furnizori terorizați de „țața Eliza" da — dar niciodată familiei.

„Nespălații ! După șaizeci de ani cu sufletul curat, aduc prinosul meu de recunoștință nespălaților care mi-au fost credincioși tovarăși de joc. Închid ochii și văd pe Marcovici, băiatul brutarului, care venea cu buzunarele pline de covrigi, pe Catincă al ciobotarului, care sta alături de noi într-o cocioabă și era premiant, pe Ghiță Curcubeu..."

(*R.F.*, august 1936, p. 665)

„Cu ochii împăienjeniți de lacrimi"... Nici un personaj din familie nu este văzut prin această pînză de lacrimi. Dimpotrivă, simți doi ochi de copil deschiși mari, pentru ca să vadă, să înțeleagă și să judece, cu o rece și durabilă severitate.

Sînt în *Amintirile* d-lui Brăescu momente care îmi amintesc de Jules Renard, prin zîmbetul amar aruncat asupra sentimentalismelor familiare, prin oboseala sceptică a copilului față de „oamenii mari". Este în Renard o anumită ferocitate psihologică, o anumită îndîrjire în a surprinde și a fixa grimasele — paterne —, ceea ce în paginile autorului român nu se află, și în orice caz nu cu această implacabilă oroare.

Dar în delicatețea notațiilor sale, în pudoarea cu care refuză să insiste, în lipsa totală de efuziuni — fie ele de dragoste sau de repulsie —, povestitorul nostru nu cuprinde mai puțin o dureroasă conștiință de copil, care a înțeles totul și nu va uita nimic.

Numai cîteva rînduri sînt dedicate părinților, dar nu e greu de citit între ele o dramă :

„Tataia a murit fără să-l cunosc. Mamaia, femeie tînără, cochetă, s-a lăsat pradă plăcerilor ușoare, risipind o zestre — pe atunci considerabilă — de cinci mii de galbeni, cu o inconștiență pe care bărbații o găseau adorabilă. Ieșeau în lume, el, înalt, în haine negre, cu guler larg, cravată îngustă, cum îi văd și azi în fotografie ; ea măruntă, plină de gropițe, în rochie de mătasă aurie, cu trenă lungă, de care se țineau scai junii de pe atunci.

...De la o vreme, afacerile mergeau prost. Mamaia cheltuia mult. Într-o bună zi a plecat și nu s-a mai întors."

(*R.F.*, mai 1936, p. 266)

Ultima frază este de o irevocabilă asprime. Nici un epitet, nici o dezaprobare, nici un regret — dar judecata cade scurt, pentru totdeauna. Și cîtă ironie dureroasă în acest mic portret, cîtă grație frivolă pe care copilul trebuie să o fi privit puțin fascinat, ce foșnet de rochii mondene și ce ușurință în anumit fel fermecătoare — toate pedepsite de surîsul trist al copilului, fără cuvinte și fără gesturi.

Calitățile *Amintirilor* d-lui Brăescu sînt numeroase și diverse — calități de coloare, de plasticitate, de siguranță expresivă, de pitoresc, dar ceea ce cred că e înainte de orice remarcabil în această operă, ceea ce face valoarea ei profundă, este sufletul de copil pe care îl realizează, suflet sensibil la ridicolul și tristețea vieții, învățat de mic să privească lumea ca pe un spectacol, la care asistă ca un jude-

cător sceptic, lipsit de iluzii, reprimîndu-şi elanurile interioare şi păstrîndu-le în intimitatea lui, în care nici unul din „oamenii mari" nici cu gîndul nu va pătrunde.

Sînt multe comedii sau tragedii pe care copilul acesta le-a înţeles cu o precoce sensibilitate morală. A participat la ele cu acea seriozitate ingenuă a copilăriei, sub care nu ne dăm niciodată seama cîtă neiertătoare luciditate se află. Le-a privit fără să clipească, fără să dezaprobe, iar astăzi, după şaizeci de ani, le redă vieţii cu un fel de indiferenţă, mai severă decît orice indignare.

Citiţi fragmentele privitoare la slugi (*R.F.*, iunie 1936). Unele din ele sînt de o irezistibilă savoare comică. Toate însă — fie şi cele mai „amuzante" — au nu ştiu ce concisă amărăciune. Ţaţa Eliza, a doua „mamaie" a povestitorului, n-ar fi putut niciodată bănui în micul martor al scenelor ei de teroare casnică, o privire aşa de vigilentă.

„Fata din casă avea opt lei pe lună şi, cînd se obrăznicea, mamaia mă trimitea cu un bileţel la comisie, de unde mă întorceam sărind într-un picior, fudul de ispravă, însoţit de un ipistat cîrn, cu chipiul la o parte. Peste puţin, strîns de durere, auzeam loviturile de cravaşă împletită dintr-o vînă de bou arsă, ce se lipeau şuierînd pe trupul golaş al dădacii, în faţa mamaiei, în antreul de gală, cu uşile închise, pînă cînd se îndura s-o ierte.

— Destul... mersi... nu mai da mata."

(*R.F.*, iunie 1936, p. 500)

Întreaga casă a copilăriei, cu sălbătăcia ei, cu buna ei creştere, cu teroarea şi cu politeţea ei, este în aceste cîteva rînduri, pe care ultima replică le încheie cu o teribilă „poantă" de umor.

Nu este singurul moment aprig al Ţaţei Eliza — şi nici Ţaţa Eliza nu este singurul personaj al tabloului de familie. Galeria ţaţelor şi a unchilor prezintă o sumă de fete şi grimaze. Pe toate le priveşti întîi cu o explozie de rîs (căci trăsătura primă a condeiului d-lui Brăescu este incontestabil de comedie), dar pe urmă observi ce atmosferă balzaciană se ridică dincolo de aceste comice fantoşe.

Nu e desigur just să insistăm exclusiv asupra elementelor grave ale *Amintirilor*. Dacă o facem, este pentru a-l

obliga pe cititor să privească mai cu atenţie arta de „umorist" a d-lui Brăescu şi să convie că acest cuvînt este cu totul insuficient spre a da măsura unui astfel de scriitor.

Nu e uşor desigur să provoci o restabilire de valori, atunci cînd o judecată este prea bine instalată în opinia generală. Noi înşine — cînd, într-una din consfătuirile noastre redacţionale, d. Camil Petrescu ne-a vorbit pentru întîia oară despre interesul deosebit al *Amintirilor,* ce erau încă în curs de publicare — am ezitat un moment să le citim mai în de aproape. Surpriza lecturii a fost cu atît mai mare.

Prin urmare, dacă în articolul de faţă am subliniat cu deosebire accentele grave ale operei d-lui Brăescu, nu a fost pentru a nesocoti calităţile ei de umor, ci pentru a deplasa atenţia lectorului spre resurse mai puţin cunoscute şi desigur mult mai esenţiale.

Găsim şi în corpul *Amintirilor* numeroase momente comice, de o reală savoare anecdotică. Găsim şi aici acel dialog scurt, nervos, dramatic, ce pune în valoare o replică fericită. un gest sau o tăcere expresivă. Sînt pagini care ar putea fi cu uşurinţă desprinse şi prezentate drept schiţe de sine stătătoare, aşa cum de altfel cu cîteva din ele, autorul a şi făcut. Cu o pereche de foarfeci, nimic n-ar fi mai uşor decît să transformi aceste *Amintiri* într-o culegere de schiţe.

Episodul inspecţiei la regiment (*R.F.,* februarie 1937, p. 255—257), este un moment tipic din *Vine Doamna şi Domnul General* —, volum în care ar fi putut perfect să figureze. Exemple identice pot fi date fără număr.

Dar niciodată o schiţă de Brăescu — oricît de strălucită — n-a avut semnificaţia pe care o capătă astăzi în corpul acestor *Amintiri.* Nu e greu de spus pentru care motiv. Simţi de astă dată că nu anecdota primează, că nu faptul în sine, nu „poanta" comandă scrierea operei, ci un lucru turburător, mai adînc, mai grav, şi mai complex. Toate aceste scurte schiţe devin acum incidentele unei vieţi : ele sînt străbătute de un suflu unitar, care cu fiece nou incident, capătă o nouă nuanţă şi în fiecare „anecdotă" o nouă dimensiune psihologică.

Revista Fundaţiilor, aprilie 1937

UN SCRIITOR UITAT ŞI REGĂSIT: ANGHEL DEMETRIESCU[1]

O colecţie de cărţi rezervate „scriitorilor uitaţi" nu este numai un act de pietate sau de reparaţie, ci mai ales un act critic : un act de reintegrare.

Mi se pare că nici una din colecţiile Fundaţiei pentru literatură şi artă nu defineşte mai exact funcţiunea pe care această editură o împlineşte în cultura românească.

A-i tipări pe scriitorii uitaţi, a încerca o readucere a lor la actualitate, o repunere a lor în circulaţie, înseamnă a nu accepta judecăţile gata făcute ale istoriei literare. Este un gest de neconformism. Este un act de control.

Acest control, Fundaţia îl exercită pe toată întinderea vieţii noastre culturale, în cît mai variate domenii şi cu o extraordinară intuiţie a lucrului viu, pe care îl caută şi în arhivele trecutului (unde i se întîmplă să descopere uluitoarea figură a colonelului Lăcusteanu), dar şi în cele mai tinere experienţe literare, de unde ne aduce, în fiecare an, nume noi şi, în orice caz, speranţe noi.

Între colecţia „Operele premiate ale scriitorilor tineri români", şi colecţia „Scriitorii români uitaţi" este o legătură directă. Amîndouă reprezintă o căutare în necunoscut, prima la o extremitate, a doua la cealaltă extremitate a vieţii literare. Este o mergere la izvoare, fie pentru a descoperi valori, pe care timpul le-a acoperit cu uitarea lui, fie pentru a degaja posibilităţi, cărora timpul încă nu le-a dat răgazul de a se clarifica, din primele incertitudini.

Fundaţia ne face să retrăim istoria literară. Ea redeschide cazuri închise, procese terminate, şi ne obligă să revizuim sau să completăm capitole de literatură, pe care le consideram definitiv lămurite.

Acolo unde istoria literară nu ne transmite decît o amintire mai mult respectuoasă, decît atentă, Fundaţia ne restituie un scriitor viu. Este ceea ce a făcut pentru Hasdeu.

Acolo unde istoria literară uită, Fundaţia îşi aduce aminte. Este ceea ce face pentru Anghel Demetriescu.

---

[1] Anghel Demetriescu, *Opere*, Ediţie îngrijită de Ovidiu Papadima, Fundaţia pentru literatură şi artă.

Un scriitor poate fi uitat prin accident. De viața cărților, ca și de viața oamenilor, decide foarte adesea hazardul. Nu cred că e cazul lui Anghel Demetriescu. Uitarea lui nu e nici o simplă întîmplare și nici numai neglijență. Ea are un sens.

Anghel Demetriescu este un scriitor de anumită asprime, de anumită austeritate. E un scriitor cu ținută riguroasă. Nu are efuziuni în scrisul său — și nici nu-l invită pe cititor să le aibe. Este un autor „butonat". Cer iertare pentru acest prea îndrăznet neologism, dar el exprimă întocmai acea răceală distantă, puțin ironică, pe care o păstrează, în genere, paginile lui Anghel Demetriescu. Chiar cînd vrea să fie persuasiv, scrisul său nu e nici retoric, nici patetic. Foarte rarele sale pagini de entuziasm (din portretul lui Take Ionescu, de exemplu) sînt și cele mai puțin izbutite. Anghel Demetriescu este interesant, acolo unde este sever. Elanul, emoția, generozitatea verbală nu sînt de resortul lui. El este un observator cumpătat, care nu se prea lasă înduplecat de cuvinte. Oarecare lipsă de spontaneitate dă frazei lui ceva ponderat, un aer de greutate, ba chiar — pe alocuri — de îngreunare.

Să o spunem deschis : Anghel Demetriescu nu are calități scriitoricești seducătoare. Stilul său e mat, fără strălucire, fără coloare. Nu are vervă, nu are bruscheță, nu are vioiciune, nu are elemente pitorești. E mai mult ursuz, decît comunicativ. Din contactul cu clasicii, din deprinderea catedrei a păstrat trăsături de profesor : nu știu ce sobrietate didactică, nu știu ce refuz natural de intimitate.

E greu, cu asemenea calități aproape morocănoase, să „răzbați". Istoria literară îi reține mai cu ușurință pe autorii care știu să o seducă. Expresia excesivă, stilul violent, atitudinile tari, au mai multe șanse de a se face observate decît ironia, nuanța, scepticismul.

Anghel Demetriescu este un autor care nu ne forțează atenția. Nimic nu e ostentativ în maniera lui de a fi, de a scrie, de a gîndi. Totul e reflectat și totul are un aer nu de indiferență, desigur, dar de impersonalitate.

Cultura noastră e plină de scriitori cu temperament. Anghel Demetriescu nu este un astfel de scriitor. El nu e

un liric, iar față de lirism are o atitudine fără îndoială neînțelegătoare, dar definitorie.

Studiile sale despre Eminescu arată precis, de o parte anumită inaptitudine a sa față de fenomenul poeziei, iar de altă parte un spirit critic riguros. Limitat poate, dar riguros. [1]

Unde se vede foarte limpede — aș zice, programatic — refuzul lui Anghel Demetriescu de a comunica direct cu poezia, căreia îi refuză orice fel de licență, este acolo unde reproduce și respinge un cuvînt al lui Eminescu.

„O poezie, zicea Eminescu în cercul Junimii, nu trebuie înțeleasă în totul, că dacă toți bucherii de școală o înțeleg, atunci nu mai este poezie". Noi credem, dimpotrivă, că una din trăsăturile de căpetenie ale artei în genere, care o deosebește de știință... este că poate fi înțeleasă de mai toți..." (p. 238).

Această obligație de inteligibilitate impusă poeziei, acest fel intransigent de a refuza poeziei orice mister, este specific didactic. Examenul foarte strict al *Epigonilor* lui Eminescu surprinde cu justețe toate erorile materiale de informație ale poemului (p. 233—238). Aceeași operație se repetă pentru *Satira III*, pe care criticul o citește cu creionul roșu în mînă (p. 262—265) ca o teză de istorie.

„Supranumele de «bătrîn» dat în cronici lui Mircea, supranume pe care Eminescu nu-l înțelege, îl face să cază în greșeli neiertate... Bătălia de la Rovine s-a dat la 1394, iar Mircea a murit la 1418, adică după 24 de ani. Dacă am admite că Mircea a murit în vîrstă de 70 de ani, ceea ce nu e puțin, el nu putea fi pe timpul bătăliei de la Rovine mai mare de 46 de ani. Și noi nu înțelegem cum Baiazid, care atunci era cu un an mai mare ca Mircea, îi zice :

O tu nici visezi, bătrîne, cîte-n cale mi s-au pus.

[1] De altfel este poate timpul să întrebuințăm cu mai puțină ironie acest cuvînt. Mi se pare că avem foarte multe lucruri de învățat de la un spirit limitat, dacă aceasta înseamnă un spirit care își cunoaște limitele. Prea multe lucruri trăiesc în cultura noastră în devălmășie, pentru ca să nu fie nevoie de o minte severă, care să le măsoare și să le despartă. Cred că o speță de om cu totul necesară culturii românești, este inginerul hotarnic. Dar avem foarte mulți vizionari și foarte puțini ingineri hotarnici.

...Tot așa de puțin iertat era lui Eminescu să facă greșeala de a atribui lui Baiazid Ilderim cuvintele că va da calului său ovăz pe pristolul Sfîntului Petru, cînd ele sînt ale lui Mahomed II. O asemenea idee era imposibilă înainte de cucerirea Constantinopolului" (p. 264—265).

Pentru a înțelege tot curajul unor asemenea observații, trebuie să remarcăm că ele au fost publicate la 1903, adică într-o vreme în care Eminescu încetase de mult a fi un fenomen literar, susceptibil de a fi cercetat critic, și devenise un fenomen național cu putere de simbol.

Dar Anghel Demetriescu este critic tocmai în măsura în care nu cunoaște judecăți fără apel și nici domenii interzise controlului său. El nu se lasă intimidat de prestigiul stabilit al valorilor. Shakespeare, Victor Hugo sau Balzac vor suferi deopotrivă rigorile acestui profesor, care nu glumește și nu iartă.

„... gigantul Shakespeare săvîrșește niște greșeli pe care numai o indulgență extremă sau o crasă ignoranță le-ar putea ierta" (p. 163).

Balzac „comite erori neiertate" (p. 154), Zola se face vinovat „nu numai de platitudine, ci și de erezie literară" (p. 155), iar întru cît îl privește pe Victor Hugo, el „lasă să i se strecoare inexactități" pe care Anghel Demetriescu le relevă cu o minuțiozitate de erudit puțin maniac.

Trebuie observat că în toată această asprime, nu este ostentația unui tînăr care fuge după paradox și care înțelege să triumfle răsunător, luptîndu-se cu marile glorii. Anghel Demetriescu nu este propriu zis un polemist (deși nu-i lipsește anumită incisivitate).

El este însă un cititor măsurat, prob, care rezistă, controlează, verifică și nu se sperie. În cele mai îndrăznețe, în cele mai disproporționate atacuri critice ale sale (căci, oricum e disproporționat să-l admonestezi pe Shakespeare), el păstrează o notă modestă, impersonală de „belfer". Numai că acest belfer e un om de cultură, un om de bun simț și un om prea clar, ca să se lase furat de propriile lui entuziasme.

Într-aceasta Anghel Demetriescu seamănă cu un alt singuratec din cultura noastră : cu Paul Zarifopol.

Zarifopol era și el un spirit anti-liric, un cititor care nu se lăsa intimidat de prestigiu. Studiul lui despre Renan,

cel despre Maupassant sînt scrise cu aceeași ireverență (poate mai ironică, mai nuanțată), cu care Anghel Demetriescu trece prin literatura universală.

Studiile de estetică ce formează partea întîia a volumului prezentat de Fundație (*Obiectul artei în general, Poezia, raporturile ei cu celelalte arte, Poezia dramatică, Izvoarele inspirației poetice, Poezia și Proza, Poetul*) sînt interesante mai puțin prin obiectul lor, și mai mult prin elementele pe care ni le servesc pentru cunoașterea lui Anghel Demetriescu și pentru schițarea portretului său intelectual.

Dacă în materie de estetică, ideile autorului sînt astăzi cu totul depășite de timp, reducîndu-se la o specie de „tainism" prea ascultător și prea lipsit de inițiativă personală, pentru ca să nu ni se pară rudimentar, în schimb, materialul informativ, invocat în sprijinul acestor idei, este de o bogăție și de o diversitate, ce arată o admirabilă cultură.

Anghel Demetriescu vorbește foarte puțin despre el însuși. Mărturisiri personale nu vom găsi nicăieri în scrisul său. Apărat de un plural academic, autorul acesta, care nu spune niciodată „eu" păstrează mari distanțe între viață și scris.

Totuși nu e greu să bănuiești, dacă nu să reconstitui, vasta experiență intelectuală pe care a trăit-o acest om, care circulă cu atîta ușurință, cu atîta siguranță în lumea ideilor : a poeziei și artei.

Lecturile sale literare merg de la clasici pînă la cei mai recenți moderni.

În plastică și în muzică, referințele sale sînt de o egală bogăție. Solida lui pregătire clasică nu-i interzice în nici un domeniu contactul cu valorile noi, pe care chiar dacă temperamentul său echilibrat nu le acceptă, curiozitatea sa intelectuală nu le refuză.

La 1900, Anghel Demetriescu este un cititor al lui Huysmans și un ascultător al lui Wagner. Nici unul, nici celălalt nu corespund desigur exigențelor lui de claritate și de ordine, dar cunoașterea lor face dovadă de orizontul larg al culturii lui Anghel Demetriescu.

Desigur, gustul său artistic nu este fără greș. Anumite confuzii de valori, anumite preferințe întîrziate, îl trădează

pe criticul mai mult aspru, decît sensibil. De altfel, dacă în plastică şi muzică informaţia sa este impresionantă, gustul şi simţul său de orientare le putem cunoaşte mai puţin, tocmai pentru că tonul didactic şi explicativ al lui Anghel Demetriescu nu dă nici un sens personal judecăţilor lui critice, ca şi cum sensibilitatea sa proprie nu ar participa la ele.

Ar fi fost poate în căderea d-lui Ovidiu Papadima — sub a cărui îngrijire s-a făcut prezenta ediţie — să urmărească figura lui Anghel Demetriescu dincolo de textele tipărite şi să reconstituie astfel nu numai un autor, dar şi un om, un om pe care propriile sale scrieri îl ascund cu prea multă grijă.

Ce ispititor lucru să descifrezi itinerariile unei culturi atît de bogate !

Expresia cea mai fericită a darurilor sale de observator şi de scriitor, Anghel Demetriescu o găseşte în studiile şi portretele politice.

El nu este în politică un militant. Chiar şi afirmările sale de atitudine sînt nuanţate, pline de moderaţie, fără spiritul exclusiv al omului de partid sau al combatantului.

Nu criterii de ordin strict politic, ci mai mult criterii de morală, îl preocupă. Ceea ce îi reproşează, de exemplu, lui Nicolae Fleva — al cărui portret este şi o admirabilă bucată de proză şi o frumoasă pagină de istorie politică —, nu sînt ideile lui : ci anumite defecte de ţinută şi de stil, anumită inconsistenţă morală, care jigneşte probitatea şi simţul de eleganţă intimă al lui Anghel Demetriescu.

Totul în acest portret exprimă mai puţin o adversitate ideologică şi mai mult o dezavuare morală : ironia, notaţia incisivă, nu merg pînă la caricatură, dar tocmai, prin aerul lor moderat, lovesc mai convingător, mai autoritar.

Dacă studiile de estetică generală ne arată în Anghel Demetriescu un om de mare cultură, dacă studiile sale de critică literară ne fac cunoscut un spirit lucid şi curajos, studiile de politică afirmă un scriitor deplin realizat şi îi deschid cu depline drepturi porţile istoriei literare, unde un capitol trebuie neapărat să-i fie rezervat.

Revista Fundaţiilor, iunie 1938

În dimineaţa de 31 mai, anul acesta, a murit la Roman, în vîrstă de 29 de ani, după o viaţă trăită în spitale şi sanatorii, cu amîndouă picioarele îndoite şi anchilozate de la genunchi, cu şira spinării distrusă de tuberculoză, cu întreg trupul ciuruit de abcese şi fistule, cu doi ochi mari, puţin sticloşi, dilataţi de lunga lor insomnie, scriitorul M. Blecher.

El lasă în urma lui două cărţi tipărite, care — nu am nici o îndoială —, îi vor păstra pentru totdeauna dureroasa lui memorie. Nici Alain Fournier, nici Raymond Radiguet, nu ne-au transmis tinereţea lor pierdută într-un mai sfîşietor mesaj.

Destinul cărţilor este ca şi al oamenilor, stupid, dar nu pot crede că hazardul, uitarea, indiferenţa vor fi mai tari decît tragica frumuseţe a celor două cărţi ce ne rămîn de la Blecher.

Deocamdată moartea lui a trecut aproape neobservată şi sînt ziare care n-au găsit pentru această veste nici cele două rînduri necesare pentru o simplă informaţie, fără elogii şi fără regrete. E o moarte care n-a cîntărit nici cît un fapt divers.

Prima carte a lui Blecher a fost mai mult decît o lectură : a fost o întîlnire. Purta un titlu ciudat, enigmatic, puţin iritant : *Întîmplări din irealitatea imediată.* [1]

De la primele pagini însă, cititorul înţelegea că se află într-o lume nouă. Totul era neaşteptat în această carte : lumina, conturul obiectelor, densitatea lor, sensul lor. Un straniu amestec de preciziune şi vis dădea imaginilor o imperioasă putere de sugestie, deşi ele pluteau de cele mai multe ori în plin absurd.

„Irealitatea" nu era pentru autorul acestei cărţi o regiune depărtată, lunatecă, în afară de existenţa zilnică. Dimpotrivă, ea era „imediată", accesibilă, închisă în fapte, în oameni şi în obiecte curente, din care un ochi atent o putea desprinde printr-un efort de luciditate.

[1] Editura „Vremea".

În odaia obișnuită, în care se petrece o viață, dacă nu normală, cel puțin cotidiană, în lucrurile bine cunoscute, în decorul familiar, o imperceptibilă schimbare de sens ne trece dintr-o dată dincolo de pragul convenit al adevărului. „Priveam cu ochii deschiși tot ce era în jurul meu, dar obiectele își pierdeau sensul lor comun... Ca și cum ar fi fost subit despachetate din hîrtii subțiri și transparente, în care ar fi stat învechite pînă atunci, aspectul lor devenea inefabil de nou..., ele îmi apăreau din cînd în cînd jupuite pînă la sînge : vii, nespus de vii."

Ca printr-o mișcare de flux și reflux, sensul ireal al lucrurilor apare și se retrage, chemat sau gonit : „Dacă se auzea zgomot de pași, odaia intra repede în vechiul ei aspect. Se pornea atunci între pereții ei o scădere pe loc, o diminuare extrem de mică a exaltării ei, aproape imperceptibilă...

Odaia păstra vag amintirea catastrofei, ca mirosul de pucioasă într-un loc unde s-ar fi produs o explozie. Priveam cărțile legate în dulapul cu geam și în imobilitatea lor remarcam, nu știu cum, un aer perfid de tăinuire și complicitate. Obiectele din jurul meu nu renunțau niciodată la o atitudine secretă, păstrată cu ferocitate în imobilitatea lor severă."

În această oscilație între real și ireal, în acest unghi ce se deschide între concret și fantastic, intră întreaga viziune a lumii, așa cum apare în scrisul lui Blecher. Privirea lui străbate crusta lucrurilor, sparge suprafața izolatoare a obișnuințelor și descoperă o nouă viață fabuloasă dincolo de vechile imagini cunoscute.

Fantasticul pleacă în această carte de la elemente modeste, neînsemnate, pe care le transfigurează brusc o imaginație arzătoare. Într-un parc de provincie, într-o sală părăsită de varieteu, într-o cameră banală, într-o curte oarecare, sînt zone de singurătate, zone de mister, de unde lumea devine stranie, peisajul fastuos, lumina schimbată.

Ceea ce îl dezolează pe autorul acestei ciudate cărți este excesul de ordine al lucrurilor, excesul lor de regularitate, lipsa lor de inițiativă, eterna lor încremenire, pe care „puternice obiceiuri stupide" și o „zdrobitoare educație rațională"

ne-au învățat să le acceptăm : „Mă zbat în realitate, țip, implor să fiu trezit, să fiu trezit în altă viață, în viața mea adevărată...

În jurul meu realitatea exactă mă trage tot mai jos, încercînd să mă scufunde."

Unde e loc pentru o aventură personală într-o lume resemnată a-și trăi vechile ei obiceiuri, vechile ei îndatoriri monotone ! Pînă și în marile fenomene zilnice — într-un apus de soare de exemplu — este ceva care îl umilește pe acest privitor, însetat de ireal : „Vara intram la matineu devreme și ieșeam seara cînd începea să se înnopteze. Lumina afară era schimbată, ziua pe sfîrșite se stingea. Constatam astfel că în absența mea se petrecuse în lume un fapt imens și esențial, ca un fel de tristă obligație a ei de a-și continua mereu — prin înnoptare de pildă — munca regulată, diafană și spectaculară. Intram astfel din nou în mijlocul unei certitudini care prin rigurozitatea ei zilnică mi se părea de o melancolie fără sfîrșit. Într-o astfel de lume, supusă celor mai teatrale efecte și obligată în fiecare seară să reprezinte un apus de soare corect, oamenii din jurul meu apăreau ca niște biete ființe de compătimit..."

Toată cartea lui Blecher este copleșită de neliniștea unui om care vrea să evadeze din această „rigurozitate" a existenței. Să evadeze oricum, chiar prin farsă, chiar prin simulare, chiar prin demență. Își inventează situații absurde, pe care le trăiește cu un efort de convingere, cu un efort de sinceritate. Se angajează în dialoguri false, în întîmplări imaginare și se lasă purtat de ele pînă dincolo de limita simulării : „Vorbeam astfel despre orice, amestecînd lucrurile adevărate cu lucruri imaginare, pînă ce toată conversația căpăta un fel de independență aeriană, plutind detașată de noi prin odaie, asemenea unei păsări curioase..."

A păstra aceste jocuri de imaginație pentru orele de singurătate, pentru momentele de reverie e prea puțin. Ele trebuie să coboare în viață, să intervină în mersul ordonat al faptelor, să-l modifice. Cu orice risc, și cu un fel de nebunie deliberată (în care intră nu știu ce aliaj de copilărie, de ingenuitate, de îndrăzneală, dar și de disperare), eroul

cărții are curajul de a-și juca pînă la capăt imposibilul său joc, imposibilul său vis. [1]

Citiți fragmentul pe care l-am transcris în notă (prea lung pentru a-l fi citat în chiar corpul articolului, dar prea semnificativ pentru a nu-l prezenta în întregime cititorului) și veți surprinde aici un accent de exaltare lucidă, un amestec de exasperare și curiozitate, care dau unui joc de copil, o intensitate de dramă.

---

[1] „Urmăream femei necunoscute în grădină, umblînd după ele pas cu pas, pînă se întorceau acasă la ele, unde rămîneam în fața ușii închise, distrus, disperat.

Într-o seară, condusei o femeie pînă în pragul locuinței ei.

Casa avea o grădiniță în față, iluminată slab de un bec electric.

Cu un elan brusc, nebănuit în mine, deschisei portița și mă furișai după femeie în curte. Între timp ea intră în casă să mă observe și rămăsei singur în mijlocul aleiei. O idee ciudată îmi trecu prin cap... În mijlocul grădiniței se afla un rond de flori. Într-o clipă fui în mijlocul lui și îngenunchind cu mîna la inimă, descoperit, luai o poziție de rugă. Iată ce voiam : să rămîn așa cît mai mult timp, imobil, împietrit în mijlocul rondului. De mult mă chinuia dorința aceasta de a comite un act absurd într-un loc cu totul străin și acum acesta îmi venise spontan, fără efort, aproape ca o bucurie. Seara zumzăia caldă în jurul meu și în primele clipe simții o enormă recunoștință față de mine însumi, pentru curajul de a fi luat această hotărîre.

Îmi propusei să stau așa pînă a doua zi dimineața. Încet, încet picioarele și mîinile mi se înțepeniră și poziția mea capătă o coajă interioară de nesfîrșit calm și imobilitate.

Cît timp rămăsei astfel ? Deodată auzii vociferări în casă și lumina de afară se stinse.

În întuneric simții mai bine adierea vîntului nopții și izolarea în care mă găseam, în grădina unei case străine.

Peste cîteva minute lumina se aprinse iar și apoi din nou se stinse. Cineva din casă o aprindea și o stingea, pentru a vedea ce efect are acest lucru asupra mea.

Continuai să rămîn nemișcat, decis să înfrunt experiențe mai grave decît jocul cu lumina. Păstram mîna dusă la piept și genunchiul în pămînt.

Ușa se deschise și cineva ieși în grădiniță, în timp ce o voce groasă din casă striga : «Lasă-l, lasă-l în pace, se va duce singur».

Femeia pe care o urmărisem veni lîngă mine. Era acum într-un halat de casă, cu părul despletit și în papuci. Se uită în ochii mei și timp de cîteva secunde nu zise nimic. Rămaserăm amîndoi tăcuți. Într-un sfîrșit, îmi puse mîna pe umăr și spuse blînd : «Hai... acum s-a terminat», ca și cum ar fi vrut să mă facă să înțeleg că pricepuse gestul meu și că rămăsese cîtva timp tăcută, tocmai pentru a-l lăsa să se desăvîrșească în felul lui." (*Întîmplări...*, p. 117—119.)

Eroul din *Întîmplări...* îmi amintește un cuvînt al lui Cocteau, în aparență enigmatic, dar în realitate foarte clar, și care (așa cum am arătat altă dată, într-o cronică despre *Portraits souvenirs*, e o cheie în opera lui : „Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité."

Poate că pînă la un punct și eroul lui Blecher simulează, poate că în mod conștient și el își joacă anumite farse, dar sînt farse în care se lasă prins și care devin vii, sincere, adevărate. Nu vom putea niciodată spune cîtă cruzime și cîtă inocență intră în acest joc. Este jocul tragic din *Les enfants terribles*.

N-aș vrea să se dea acestei apropieri un caracter de influență literară. Anumite reminiscențe de lectură se pot desigur observa în prima carte a lui M. Blecher, dar ele sînt cu totul secundare față de profundul și gravul ei sunet propriu.

În chiar fragmentul citat, în afară de Cocteau, mai e poate ceva din Gide („actul absurd" de care e vorba, nefiind și el decît un act gratuit, în sensul lui Gide). În altă parte — p. 183—184 — se poate remarca o precisă reminiscență din Marcel Proust, iar în numeroase locuri din André Breton și în genere din suprarealiștii francezi, pentru care Blecher avea desigur nu o adeziune teoretică (scrisul lui fiind mult mai organizat și mai responsabil), dar o vizibilă simpatie literară. [1]

Toate aceste potriviri literare sînt însă de simplu detaliu. Cartea lui Blecher nu le este tributară. Ea își păstrează un caracter de unicitate, pe care nu-l datorează nimănui. Pînă și în extravaganțele ei, pînă și în paginile ei cele mai derutante, este un violent accent de dramă proprie, topită nu cu amintiri de lectură, ci cu răspunderi personale, cu o

[1] Poate că și titlul cărții — acea „irealitate imediată" — este tot o sugestie suprarealistă. „Ireal" pentru Blecher nu se depărtează prea mult de ceea ce trebuie să însemne „suprareal" pentru Breton.

Notez în treacăt că ceea ce îl mai apropia pe Blecher de suprarealiști era gustul său pentru desen. Îi plăcea să deseneze — și o făcea cu o silință și bucurie de copil. Îi plăcea să coloreze cu culori aprinse, vii, într-adins exagerate. Desenul lui era ingenios, liber, cu subiecte de cele mai multe ori absurde, dar totdeauna cu ceva sincer și convins în această puerilă absurditate.

inimă sfîşiată de neliniște, cu o inteligență chinuită de întrebări.

E o carte stranie care îți lasă un sentiment de teroare, o carte fără odihnă, o carte fără repaos. Unele pagini sînt stridente, unele viziuni sînt haotice. Totul e crispat, totul e într-o permanentă tensiune nervoasă.

E foarte greu să iubești o astfel de carte : mi se pare însă imposibil să nu recunoști că strigătul ei vine dintr-o adevărată conștiință tragică.

Un fel de lirism al disperării, un fel de întunecată poezie a morții străbate acest lung monolog intim, fără să-i dea însă niciun accent de lamentație, nici unul de pierdere.

Sînt pagini halucinante în cartea lui Blecher : pagini confuze însă nu sînt. Cu o claritate implacabilă, cu o rară conciziune de expresie, cu o forță plastică ce dă imaginilor relief și densitate, el transcrie visul lui treaz și ni-l comunică într-un mod imperios.

Sensibilitatea acestui om este exasperantă, dar forța lui de expresie este limpede, conștientă, stăpînită. E o sensibilitate de om jupuit, care simte totul cu o intensitate atroce, căci cele mai simple, cele mai neutre fapte răspund adînc în sîngele și în nervii lui. Spectacolul lumii devine poate grotesc, monstruos, în orice caz disproporționat, dar în plin coșmar nimeni n-ar putea să-și urmărească straniile lui viziuni cu atîta preciziune.

Cît e de monstruos desenul, cît sînt de violente și totuși nuanțate culorile ! În anumite pagini, fantasticul e făcut din elemente simple, descriptive. [1] Nici un detaliu n-ar

[1] Ca de pildă, în acest admirabil, exact și disperat tablou :

„Cînd ajunsei în piață, oamenii descărcau carne pentru barăcile măcelarilor. Duceau în brațe jumătăți de vite roșii și vinete, umede de sînge, înalte și superbe ca niște prințese moarte. În aer mirosea cald a carne și urină ; măcelarii atîrnau fiecare vită cu capul în jos, cu privirile globuloase și negre, îndreptate spre podea. Ele se înșirau acum pe pereții albi de porțelan ca niște sculpturi roșii tăiate în cea mai variată și fragedă materie, cu reflexul apos și irizat al mătăsurilor și limpezimea turbure a gelatinei. În marginea burții deschise spînzura dantela mușchilor și șiragurilor grele ale mărgelelor de grăsime. Măcelarii băgau mîinile lor roșii înăuntru și scoteau măruntaie de preț, pe care le așezau pe masă : obiecte de carne și de sînge rotunde, late, elastice și calde.

putea fi recuzat, fiecare nuanță e verificabilă, dar în ansamblu lucrurile devin halucinante, ireale.

O asemenea carte nu poate fi judecată cu măsura comună. E prea limpede că aici nu e vorba de literatură, de talent, de inspirație, ci de cineva care își joacă propria lui viață, și care trăiește pînă la cenușă „bizara aventură de a fi om."

Nu e o carte, este un strigăt venit dintr-o mare singurătate, o chemare pe care o primești sau o refuzi, dar pe care nu o uiți.

Grotescă și fascinantă, unind nu știu ce scrîșnet amar cu surîs mutilat de melancolie, cartea lui Blecher este o călătorie în ținuturile cele mai secrete ale inimii omenești. E un act dramatic de confesiune, care depășește și anulează literatura. Rezerve de stil, obiecții de gust, criterii de judecată literară, totul e prea puțin, prea derizoriu, prea impropriu pentru a înțelege și judeca un astfel de mesaj.

L-am cunoscut pe Blecher cîteva luni după ce citisem *Întîmplările din irealitatea imediată*. O scrisoare a lui mă cheamă la Roman, și într-adevăr, într-o duminică de octombrie 1936, am intrat pentru întîia oară în casa albă de la marginea orașului, unde de doi ani se refugiase, într-o deplină singurătate, decis să pună capăt lungii lui pribegii prin spitale și să aștepte acolo moartea.

În chiar acea noapte am citit manuscrisul *Inimilor cicatrizate*, pe care a doua zi îl luam cu mine la București și care o lună mai tîrziu apărea în volum [1].

Nu vreau să vorbesc aici despre Blecher, despre neuitata lui privire, despre vocea lui puțin surdă, foarte rar aburită de lacrimi neplînse, nu vreau să vorbesc încă despre ad-

---

Carnea proaspătă strălucea catifelată ca petalele unor trandafiri monstruoși, hipertrofiați. Zorile se făcură albastre ca oțelul : dimineața rece cînta ca un sunet profund de orgă.

Caii de la căruțe priveau oamenii prin ochii lor veșnic înlăcrămați ; o iapă dete drumul pe caldarîm unui șuvoi fierbinte de urină. În balta pe alocuri înspumată, pe alocuri clară, cerul se oglindea adînc și negru.

Totul deveni îndepărtat și dezolant. Era dimineață ; oamenii descărcau carne ; vîntul mă pătrundea sub haine ; dîrdîiam de frig și nesomn ; în ce fel de lume trăiam ?"

(*Întîmplări...*, p. 107—108).

[1] Editura Universală Alcalay.

mirabila mîndrie cu care își trăia ultimele zile ale unei vieți de infern, nici despre copilăria cu care mai știa să rîdă (un rîs amar, dar bun, învăluitor...), nu vreau să cedez atîtor imagini pe care moartea lui le deșteaptă și le cheamă. Poate mai tîrziu, cînd se vor depărta...

Deocamdată nu e vorba aici decît de cărțile lui, spre care m-am întors din nevoia de a-l regăsi pe el, și care încă o dată (la a cîta lectură ?) mi-au confirmat convingerea că ne aflăm în fața unei opere cu totul în afară de serie.

Întîmplările... nu sînt propriu-zis o operă literară, ci un act de eliberare, ca orice confesiune. Cartea aceasta sparge o singurătate, cum ar deschide o fereastră.

Inimi cicatrizate este dimpotrivă o carte organizată, pe care a scris-o un om tragic, dar a supravegheat-o un artist conștient de arta lui.

Scrisă la persoana a treia, cu stăpînire, fără efuziuni, cu o desăvîrșită strictețe în notații, fără lirism direct, fără înduioșare, cu o nesfîrșită discreție, dar și cu o perfectă preciziune, cartea nu-și pierde semnificația ei personală, dar nu încetează a fi un roman, adică o creație obiectivă, matură, bine încheiată.

Din *Întîmplări...* nu se detașa decît un singur om, un singur erou, tulburător, dramatic, straniu, care închidea în febra lui un șir de fantome. Toate celelalte apariții sînt acolo nesigure, nediferențiate, stinse în prea marea umbră a eroului central.

În *Inimi cicatrizate* nu este figură cît de trecătoare care să nu aibe individualitate. Cel din urmă personaj, chiar dacă nu e decît schițat, chiar dacă nu e construit decît din cîteva indicații, este totuși realizat. Varietatea eroilor, pitorescul lor propriu, limbajul lor diferențiat și mai ales teribila dramă pe care o trăiesc în comun, fiecare însă cu reacțiuni distincte, — toate acestea arată în Blecher un romancier. De la solilocviul patetic al primei cărți el trece aici la o adevărată creație.

Fără să repet lucruri pe care le-am scris la apariția romanului [1] și mai ales fără să insist, trebuie să remarc că

[1] *Reporter*, V, nr. 3, 17 ianuarie 1937.

deşi acţiunea lui se petrece într-un mediu de spital, deşi eroii sînt aproape toţi bolnavi, agonici sau infirmi, accentul grav nu cade pe suferinţa fizică, ci pe o dramă morală.

Inimi cicatrizate e un roman al singurătăţii.

„Cînd cineva — spune un erou al lui Blecher — a fost scos o dată din viaţă şi a avut timpul şi calmul necesar ca să-şi pue o singură întrebare esenţială cu privire la dînsa — una singură — rămîne otrăvit pentru totdeauna... Desigur lumea continuă să existe, dar cineva a şters cu un burete de pe lucruri importanţa lor..."

Această frază mi se pare definitorie pentru întreaga carte care îşi ridică întrebările ei esenţiale în cu totul altă zonă, decît aceea a torturii fizice.

Blecher vorbeşte despre boală, nici cu oroare, nici cu milă, nici cu revoltă. Suferinţa el o priveşte liniştit, cu atenţie, ca pe un fenomen detaşat de el. Este un fel de luciditate chirurgicală în atitudinea lui faţă de durere. Cînd descrie o operaţie, o face minuţios, atent la ultima fibră nervoasă, cu o fineţe implacabilă de sensibilitate, dar fără tînguire, fără spaimă. Este în cartea aceasta o familiaritate cu durerea şi cu moartea, care duce pînă aproape de indiferenţă. [1]

---

[1] „Pentru a fi un erou, pentru a ajunge la un ţel, continuă Quitonce cu o uşoară oboseală în voce, trebuie o anumită energie şi o anumită voinţă pentru înfrîngerea unui mare număr de dificultăţi. Ei bine, orice bolnav dispune de aceasta. În timp de un an de zile un bolnav desfăşoară exact atîta energie şi voinţă cîtă trebuie pentru a cuceri un imperiu... Atît doar că le consumă în pură pierdere. Iată de ce bolnavii pot fi numiţi cel mult nişte eroi negativi. Fiecare din noi este un «cel ce n-a fost Cezar», deşi a îndeplinit toate condiţiunile pentru a fi. Înţelegi! A conţine toate elementele componente ale unui Cezar şi a fi... un bolnav. E forma suprem ironică a eroismului...

...Peste două săptămîni sau o lună... va trebui să fiu din nou operat. Va fi a douăsprezecea operaţie în viaţa mea... mi s-au tăiat degete putrede, bucăţi de craniu. Uite cicatricele aici... şi dincolo... şi aici. Ei bine, dacă mi-ar mai trebui pe lîngă toate şi eroism ca să suport această nouă probă, m-aş sinucide... n-aş rezista.

— Şi totuşi o vei suporta, spuse Emanuel.

— Desigur... desigur... însă dincolo de eroism... nici cu curaj... nici cu speranţă... cu nimic. Păstrez pentru operaţie sentimentul absolut neutru pe care îl am cînd beau un pahar de apă... nici curaj, nici laşitate... beau un pahar de apă, atîta tot."

(*Inimi cicatrizate*, p. 90—91)

Drama este mai departe de masa de operație, dincolo de ceea ce se cheamă „patul de suferință", în tortura morală a singurătății și în spectacolul pustiu al vieții, privită de cineva care a fost scos din ea.

Dacă sînt în această carte eroi cu inima complet cicatrizată („...inimile bolnavilor au primit în viață atîtea lovituri de cuțit încît s-au transformat în țesut cicatrizat... insensibile la frig... la cald... și la durere..."), personajul principal al romanului — tulburătorul Emanuel — își păstrează în schimb resurse nealterate de sensibilitate, pe care dezastrul le-a adîncit, le-a făcut mai complexe și de atîtea ori mai tragice, dar nu le-a luat anumită mirare în fața existenței, anumită inocență, o ultimă libertate de a primi chemările vieții și de a le răspunde cu un salut, cu o nostalgie, poate, uneori, foarte rar, cu o speranță.

Este în acest sumbru roman un episod de iubire și chiar dacă sfîrșitul ei lasă un suprem gust de cenușă, sînt unele momente care au o simplicitate de emoție și o liniște intimă, cu totul pacificatoare.

Solange, fata cu „nume mlădios și argintiu" aduce în infernul lui Emanuel, un suflu de sănătate și de viață normală.

„O atrăgea spre dînsul și o săruta pe păr. Își rezema capul de ea și îi aspira parfumul cald, feminin de lavandă. Era un animal tot atît de splendid ca și calul lui, la care ținea mai mult decît la orice, și i-o spunea :

— Ești tot atît de frumoasă ca și Blanchette...

Iapa auzindu-și numele întorcea capul. Era un animal de rasă normandă, cu părul aspru în smocuri la copite, cu o coamă scurtă și dură ca o perie. Emanuel nu-i vedea, de la locul lui, decît crupa puternică, dar o striga pe nume și atunci răsucea capul privindu-l cu ochi mari, melancolici, de om plictisit care cere o țigară (și era regretabil că nu fumează, ar fi fost atît de natural pentru un cal să ție o pipă între dinți). Emanuel îi trimitea prin Solange bucăți de zahăr și Blanchette le apuca cu buzele ei lățărețe și negre, adulmecînd palma întinsă.

— Ești tot atît de frumoasă ca și dînsa... ai o crupă tot atît de lată și de admirabilă, spunea el Solangei...

— Și pe cine iubești mai mult ? întrebă Solange.

— Vă iubesc pe amîndouă la fel...

— Şi noi tot aşa, răspunse Solange, accentuînd pe acest *noi*, care o solidariza animaliceşte cu Blanchette.[1]

E aici un sentiment al naturii, al simplicităţii, pe care îl regăsim şi în alte momente ale romanului, acolo unde e vorba de plante, de ploaie, de schimbarea anotimpurilor, de miracolul repetat al apusurilor de soare, şi în toate aceste mici tablouri calme este o poezie şi o bogăţie de colori, care vibrează încă dincolo de ţesutul cicatrizat al inimii.

Desigur aceste clare acorduri de poezie nu pot schimba atmosfera întunecată şi tensiunea nervoasă a întregului roman, dar ele îi dau pe alocuri scrisului incisiv al lui Blecher o emoţie nouă, iar sufletului aprig, ce se torturează în aceste pagini, un trecător moment de odihnă.

Moartea venită înainte de 30 ani nu l-a lăsat să realizeze întreaga operă, pe care tînărul acesta o purta ca pe un blestem, dar şi ca pe o chemare. În singurătatea lui, Blecher, găsise de pus vieţii întrebări, pe care graba noastră de oameni valizi nu are nici timpul, nici curajul să le privească în faţă. Nimeni nu va putea redeschide vreodată lumea misterioasă pe care o închide astăzi, într-o veşnică tăcere, condeiul căzut din mîinile lui.

Nu ştiu ce manuscrise au rămas la Roman şi nu ştiu în ce măsură ultimele luni i-au dat, înainte de moarte, răgazul să le pună în ordine. În primăvara 1937, cînd se credea în agonie, a distrus optzeci de pagini dintr-un roman început (şi din care îmi citise admirabile fragmente, după ce îmi schiţase întregul scenariu al vieţii). Revenit dintr-o criză, care părea să fie ultima, reînviat oarecum printr-un miracol — toată viaţa lui a fost o serie de agonii şi reîntoarceri — a avut încă o dată curajul să reînceapă o nouă carte, cu totul alta decît aceea pe care o distrusese puţin înainte. În decemvrie trecut, cînd am fost ultima oară la

[1] Am suprimat din acest citat o frază, care, reprodusă într-un fragment, ar putea să pară „riscată", dar care în carte e de o perfectă puritate. Sînt în scrisul lui Blecher multe notaţii senzuale, unele foarte virulente, dar nu e nici o obscenitate. Unui om care a trăit în carnea şi sîngele lui, pînă dincolo de orice limită, toate durerile, ar fi stupid să-i cerem false pudori. În flacăra unei mari suferinţi, nu e posibilă nici o trivialitate.

Roman, erau scrise din această carte peste o sută de pagini. Ce s-a făcut cu ele ? Au fost duse pînă la capăt ? Au fost dimpotrivă arse, în momentul în care moartea se apropiase din nou ? Gîndul că ar putea lăsa în urma lui o operă neterminată îi era intolerabil.

Blecher duce cu el, dincolo de mormînt, cărți pe care a visat să le scrie, secrete pe care el singur le-ar fi putut destăinui. Din momentul în care a avut conștiința și a marei sale vocații de scriitor, dar și a neiertătoarei sale morți, din acel moment a știut desigur că nu-i va fi iertat să spună tot. Și de aceea, cu intensitatea pe care o dă sentimentul sfîrșitului, cu paloarea concentrată a ultimelor cuvinte — irevocabil ultime — a scris aceste două cărți pe care le păstrăm, convinși că sîntem încă departe de a le fi descifrat în totul.

Viața românească, iulie 1938

UN PROZATOR ARDELEAN : PAVEL DAN

Volumul postum de nuvele al scriitorului ardelean Pavel Dan, mort anul trecut în plină tinerețe și într-o aproape totală lipsă de notorietate (căci, dincolo de o modestă reputație în lumea revistelor de provincie, numele său era cu totul necunoscut) e de natură să provoace criticii noastre literare și mai ales criticilor tineri oarecare neliniște. Dacă un scriitor excepțional, ca acest nefericit Pavel Dan, poate să lucreze ani de-a-rîndul în umbra provinciei, publicînd o întreagă serie de nuvele, de o rară putere epică, fără ca totuși prezența lui să fie observată și fără ca numele său să poată străbate pînă în primele rînduri, înseamnă că raza de vedere a criticii nu este suficientă ca să acopere pe toată întinderea ei mișcarea noastră literară și că, în orice caz, controlul pe care îl exercită această critică nu trece de anumite limite ale geografiei noastre literare.

Nu știm — și nici d. Ion Chinezu nu ne-o spune în mișcătoarea prefață la *Urcan Bătrînul* — dacă Pavel Dan a încercat vreodată să ia contact direct și personal cu cercurile literare din capitală. Poate că timiditatea resemnată,

ce reiese din paginile sale, l-a oprit să țintească mai sus de orizontul provinciei. Cu excepția tîrzie a unei singure nuvele, publicată în *Gîndirea*, întreaga lui activitate de scriitor s-a împărțit între felurite reviste provinciale de la Turda, Brad, Cluj și Blaj. Dar bucățile de proză pe care le publică acolo sînt de o atît de limpede vigoare, încît e de neînțeles cum n-au reușit din primul moment să depășească lipsa de renume a acestor reviste și să afirme existența scriitorului mai departe de cercul lor prea restrîns.

Nu ne putem opri un sentiment de remușcare la gîndul că am lăsat să treacă pe lîngă noi un scriitor de această valoare, fără să-l vedem, fără să-l cunoaștem și fără să-i dăm, cel puțin în ultimul timp al nefericitei lui vieți, un semn de înțelegere și de bună primire. În anumit sens, moartea lui Pavel Dan face zadarnică recunoașterea talentului său, căci poate tînărul mort la Cluj, în ziua de 2 august 1937, în vîrstă de treizeci de ani, va fi dus cu el îndoieli chinuitoare despre soarta scrisului său.

Purtăm poate față de memoria lui Pavel Dan răspunderi pe care se cuvine să le privim în față. Reducem prea mult mișcarea noastră literară de azi, cînd o limităm exclusiv la manifestările din imediata noastră apropiere. E adevărat că, în mare majoritate, publicațiile provinciale, cînd nu sînt refugii pentru literați fără talent, sînt cel mult un prim popas pentru tineri debutanți, neajunși încă la expresie, și că deci, cea mai mare parte a acestui material revuistic este neinteresant. Nu e însă mai puțin adevărat că faptele literare din capitală, chiar și cele de duzină, se bucură de un regim mult mai norocos și că ele intră în mod automat într-un circuit de comentarii, de polemici și de relații, care le duce fără alegere pînă la un anumit grad de notorietate. Între timp, un scriitor ca Pavel Dan se pierde în reviste depărtate, obscure, necitite, nerecenzate...

Cazul Pavel Dan — fiindcă, hotărît, este un „caz" — ar trebui să oblige pe critici, mai ales pe cei care țin viu contactul cu producția literară și nu ezită să meargă pînă la izvoarele ei, ar trebui să-i oblige a-și lărgi cîmpul lor de supraveghere și a integra, în mișcarea noastră literară actuală, o serie de manifestări provinciale, rămase pînă astăzi izolate.

Avem de altfel impresia că mergem în ultima vreme spre o organizare a vieții literare provinciale, cu deosebire în Ardeal, mai ales de cînd celor cîtorva reviste de la Cluj, Arad și Turda li s-a adăogat încercarea remarcabilă și poate eroică, de a se înfăptui case de editură la Brad și, în ultima vreme, la Sighișoara.

Fundația pentru literatură și artă, publicînd într-un volum postum nuvelele lui Pavel Dan, repară o nedreptate și face încă o dată dovadă de vigilența cu care urmărește viața noastră literară în manifestările ei cele mai diverse și mai depărtate. Cu *Urcan bătrînul*, un scriitor pierdut din timiditate sau din nenoroc, la marginea mișcării literare, este adus în centrul ei și situat în locul care de la început i se cuvenea.

Pavel Dan este în mod vădit un scriitor ardelean. Scrisul său poartă sigiliul provinciei de unde vine. Nu numai prin anumite particularități de limbă, nu numai prin coloarea specifică a peisajului, sau prin firea deosebită a eroilor. Lumea care trăiește în *Urcan bătrînul* este viguros ardelenească, dar ceea ce mai ales dă un timbru local, inimitabil, nuvelelor lui Pavel Dan, este arta sa de povestitor, artă caracterizată prin duritatea mijloacelor de expresie, prin simplicitatea desenului și prin neobișnuita sa forță plastică. D. Ion Chinezu determină foarte just locul tînărului scriitor în literatura noastră, cînd recunoaște în Slavici, Agîrbiceanu și Rebreanu pe înaintașii săi direcți.

Ardealul aduce în epica românească un suflu aspru de creație, făcut să străbată fără oboseală opere de mari întinderi. Este un spirit de rezistență, de tenacitate, de răzbatere înceată, de naștere răbdătoare, comun tuturor romancierilor și nuveliștilor ardeleni. Operele de acest tip au ceva cenușiu, greoi, puțin opac, o totală lipsă de strălucire și de vervă, anumită stîngăcie, dacă nu de-a dreptul inaptitudine analitică, anumită duritate stilistică, lipsită de nuanțe. Nimic nu e bogat, nimic nu e somptuos în asemenea opere : nici lumina, nici colorile, nici limba. Totul este aspru, puțin stîncos.

Un Sadoveanu al Ardealului nu se poate închipui. Peisajul scriitorului epic ardelean este mai sărac, mai ferm, fără exuberanță, fără senzualitate, fără lirism. Dar tocmai

în această sărăcie de coloare, în această sobrietate de linii, stă puterea sa de a da contur lucrurilor și realitate oamenilor.

Un prozator ardelean nu trebuie citit pentru amănunte, imagini și nuanțe. El trebuie să construiască pe dimensiuni mari și să domine prin lărgimea viziunii lucrurile prea subțiri sau prea ușoare ce scapă stilului său aspru.

S-ar putea obiecta că această remarcă este valabilă pentru Rebreanu, autor de mari construcții epice, dar nu pentru Pavel Dan, care n-a avut răgazul să treacă dincolo de nuvelă. Numai că nuvelele tînărului scriitor dovedesc cu atîta siguranță o vocație de romancier și o înclinare naturală spre opere de orizont vast, încît nu printr-o presupunere arbitrară îl putem socoti, chiar dacă moartea nu l-a lăsat să se realizeze, un romancier din familia lui Rebreanu. D. Ion Chinezu ne vorbește în prefață despre proiectele de roman ale nefericitului său prieten : „...încît îl privește, el s-a gîndit pînă în ultimul moment la o altfel de intrare în literatură ; întîia lui carte trebuia să fie un roman de mari proporții" (p. VIII).

„Preocuparea cea mare a lui Pavel Dan era însă romanul Cîmpiei, «un mare cîntec al satului, cu șapte frați în centru», în care ar fi topit și o parte din ciclul Urcăneștilor. Îi găsise și titlul : *Ospățul Dracului.*

În vederea acestui roman pe care l-a purtat în minte ani de zile, el a făcut nenumărate planuri, a întreprins anchete îndelungate și amănunțite printre țăranii din Triteni și din satele vecine și a strîns un material bogat de observație" (p. XVI).

Mărturia d-lui Ion Chinezu este desigur prețioasă, dar și fără ea chemarea lui Pavel Dan pentru roman nu poate face îndoială. Cel puțin patru din nuvelele volumului *(Urcan bătrînul, Înmormîntarea lui Urcan bătrînul, Priveghiul* și *Iobagii)* sînt hotărîtoare în acest sens. Autorul are rara putere de a face să se miște grupuri de oameni și de a angrena în mersul povestirii sale tipuri perfect realizate individual, care dobîndesc însă întreaga lor semnificație, abia în întîlnirea lor cu celelalte personaje. În cadrul limitat al nuvelei, Pavel Dan izbutește să dea eroilor săi o statură de mărime naturală. El nu „schițează" (de altfel nu are calități de portretist), ci dă viață direct, prin nu știu ce forță imperioasă a povestirii. Nu e un descriptiv. Aș spune

chiar că nu e un observator. Adevăratul scriitor epic nu are de altfel niciodată ceea ce se cheamă, cu o formulă şcolărească", „spirit de observaţie" în instinct.

Amploarea temelor lui Pavel Dan întrece cu mult spaţiul material al nuvelei. El vede larg şi departe. Dincolo de eroii săi imediaţi, este prezentă o întreagă lume ţărănească, aprigă, amară, cu patimi puternice, centrale. De la un anumit moment, conflictul angajat între eroii de prim plan ai nuvelei trece mai departe de ei, în mulţime, în mulţimea fără nume a ţărănimii, pe care puţini scriitori români (iar dintre tineri nici unul) au văzut-o cu un simţ atît de puternic al adevărului.

În literatura noastră, ţăranul a avut parte de două atitudini la fel de false. El a fost căutat ori pentru elementele lui pitoreşti, ori pentru semnificaţia lui politică-socială. Sînt cele două aspecte ale ţăranului de tip sămănătorist. Cînd nu ne interesează prin pitorescul vorbirii şi al moravurilor, ne foloseşte prin opunerea faţă de oraş, ca un exemplu de sănătate morală, în contrast cu viciile civilizaţiei. Nici astăzi nu se poate spune că literatura noastră a depăşit în totul acest mod simplist de a privi ţărănimea.

Pavel Dan — şi într-aceasta se situează încă o dată pe linia romancierilor ardeleni — nu pune accentul în nuvelele sale ţărăneşti, nici pe pitoresc, nici pe politic. Romancier al ţărănimii (căci, repetăm, cel puţin ciclul Urcăneştilor, semnalat şi de d. Ion Chinezu, constituie un adevărat roman şi deci termenul de „romancier" nu ni se pare exagerat), Pavel Dan nu este şi nici nu se consideră romancier al unui mediu pitoresc sau al unei categorii sociale, în sens sămănătorist, ci romancier al unei mari realităţi omeneşti, valabilă mai mult prin dramele ei proprii, decît prin eventualele ei simboluri de ordin politic sau cultural.

Elemente pitoreşti, de limbaj mai ales, se găsesc desigur în această carte cu atît de profund caracter local, dar e vădit că ele n-au fost alese pentru savoarea lor lexicală — incontestabilă totuşi — ci că fac parte în mod firesc, în mod necesar, din lumea scriitorului şi a eroilor săi. Fără să scrie într-o limbă colorată, fără să aibe seva unui povestitor moldovean, avînd, dimpotrivă, ceva colţuros şi rece în stil, Pavel Dan îi oferă lectorului un material folcloric interesant din lumea satului transilvănean. Dar nu putem

considera acest lucru decît drept un element de ordin secundar al scrisului său. Comparați din acest punct de vedere *Urcan bătrînul* cu o carte ca *Nuntă cu bucluc,* romanul de inspirație tot țărănească al d-lui Ion Iovescu și — fără să exagerăm criteriul geografic — veți vedea cît de mult Pavel Dan este un prozator de dincolo de munți.

În cartea d-lui Iovescu pitorescul verbal este ostentativ, exterior și — prin exces — parazitar, în timp ce, în scrisul lui Pavel Dan, el fuzionează perfect cu peisajul, cu oamenii, cu firea lor, cu destinul lor. Scriitorul ardelean nu se „amuză" privindu-și eroii sau ascultîndu-i vorbind. Atitudinea lui nu e ironică, ci, dimpotrivă, gravă, sobră, virilă. Am spune că nu are deloc umor, dacă unele pagini (cum este admirabila vizită a lui Valer la Popa Tiron, p. 61—67) nu ar dovedi totuși pe alocuri un ascuțit simț al situațiilor comice, acoperit totuși de sunetul fundamental grav al întregii opere.

În ce privește atitudinea idilică sămănătoristă, a cărei facilitate este o cursă primejdioasă pentru orice scriitor ce se apropie de sat, ea este anulată în *Urcan bătrînul* de vigoarea creației. Țăranii au în această carte o prea puternică și vie realitate, pentru ca să nu depășească cu ființa lor orice atitudine exterioară lor.

Poate că băiatul de țărani, Pavel Dan, venit la oraș, cu greu poate să se sustragă acestei atitudini sămănătoriste față de fenomenul rural, devenită aproape oficială în cultura noastră, dar artistul Pavel Dan trece cu mult dincolo de asemenea probleme rudimentare.

Temele sămănătoriste — dezrădăcinarea, întoarcerea la glie, înstrăinarea prin cultură, tradiția țărănească în luptă cu orașul — se găsesc și în unele nuvele din acest volum, dar ele ocupă un loc foarte redus și, în nici un caz, nu sînt caracteristice.

Dacă autorul ia uneori „atitudine față de problema sat-oraș" și dacă reflecțiile sale sînt în această privință de tip sămănătorist, instinctul său epic e destul de robust pentru ca să răscumpere prin creație directă, obiectivă, locurile comune de gîndire : „Și toate mormintele astea printre care și-a petrecut copilăria, salcîmii lui dragi, îl privesc acum ca pe un străin, așa cum e privit un domn necunoscut într-o casă țărănească" (p. 114).

„Își dă seama că e o creangă ruptă din trunchiul puternic al satului, aruncată undeva în lume..." (p. 122).

„Civilizația nu topise în apele-i pestrițe sufletele senine ale satului ; oamenii știau de Dumnezeu, de biserică, își țineau încă bătrînești obiceiuri" (p. 137).

Asemenea atitudine este atît de puțin proprie lui Pavel Dan, atît de puțin organică, încît acolo unde ea constituie însăși tema principală a unei nuvele, autorul nu reușește să se mențină la nivelul obișnuit al talentului său. Bucata *Intelectualii,* prin intențiile sale satirice, este probabil cea mai puțin realizată din întreg volumul.

Ceea ce este autentic la acest scriitor, este viziunea lumii țărănești : o viziune firească, robustă, instinctivă, care exprimă mai mult o structură organică, decît o atitudine deliberată.

Cînd se depărtează de această lume, scrisul său pierde vigoarea notației și devine nesigur, stîngaci. Ca și Rebreanu, Pavel Dan se mișcă cu greutate în regiunile de psihologie subtilă, în problemele de conștiință. Nuvela *Fragmente* este neconvingător melodramatică, deși ar vrea să fie o încercare de introspecție, de monolog interior, de examen sufletesc analitic. Scrisul dur ardelenesc nu este un instrument potrivit pentru aceasta. Să nu-i cerem să fie subtil, cînd legea lui este de a fi aprig.

Abaterile de la această lege sînt, din fericire, în cartea lui Pavel Dan, foarte puține. Schițele cu temă orășănească sînt copleșite de marile bucăți țărănești, în care scriitorul își dă întreaga lui măsură. Aici povestea capătă o grandoare epică, ce sparge pur și simplu cadrul sărac al nuvelei și îl face să cuprindă o lume pe care o simți deținătoare de mari mistere.

Înțelegerea scriitorului pentru sufletul țărănesc este totală. Nu e o privire venită din afară, cu compasiune, curiozitate, simpatie sau revoltă. Este o conștiință ce se deschide asupra propriului ei destin, din inima acestui destin.

Pavel Dan nu e un monografist al satului. El nu consemnează cu titlu documentar fenomene străine de el, ci le trăiește direct, prin participare personală, prin identitate de simțire. În alcătuirea aparent simplă și greoaie a țăranului, el atinge coardele groase și eterne ale sufletului omenesc : iubirea, moartea.

Simplicitatea de vorbire nu-i împiedică pe țăranii lui Pavel Dan să aibe o viață intimă intensă, cu atît mai dramatic intensă, cu cît nu ajung pînă acolo decît pasiunile mari, vitale, instinctive.

Aproape întreaga lor existență este absorbită de pămîntul pe care îl iubesc cu nu știu ce rapacitate și umilință, și de moartea pe care o așteaptă cu uimire și cu supunere. Sînt cele două teme principale din *Urcan Bătrînul.*

Deși nimic nu e mai greu și poate mai neconcludent decît să dai un citat dintr-un scriitor epic, de vreme ce valoarea lui nu stă în fragmente, ci în viziunea de ansamblu, totuși vom desprinde o pagină din carte, mai mult pentru a indica tonul ei general, decît pentru a face proba marilor calități ale scriitorului :

„Miercuri seara și-a luat bunda pe umeri și așa, îmbrăcat cum era, s-a lăsat pe pat.

— Mai am două ceasuri, a zis, apoi mă duc și vă las.

Eu, ca omul în ceasuri de acestea, i-am spus :

— Doamne, măi Simioane, cum îți faci tu gînduri. Nu vezi că ești mai bine ?

El n-a mai răspuns.

Tîrziu, în noapte, a vrut să iasă afară și, cum îi tremura mîna, n-a putut deschide ușa, că s-a stricat zăvorul. Am sărit să-i ajut, dar mi-a făcut semn cu mîna să nu ies după el. L-am lăsat. Mai apoi mi-am adus aminte că i s-ar putea întîmpla ceva, ar putea cădea și m-am uitat după el prin ochiul de fereastră din ușă.

S-a așezat cu coatele pe tîrnaț și se uita, se uita. Se uita așa de lung la toate ca și cum ar fi știut că le vede pentru cea din urmă oară.

S-a uitat la fîntînă, apoi s-a dus la șură și s-a uitat la plug, la grapă... I se duceau ochii pe toate.

Afară era lună ca ziua. Vaca rumega în pripor. S-a apropiat de ea și am văzut cum își lipește obrazul de capul ei.

Vaca e blîndă ca oaia și el a fost învățat-o să-i caute în buzunare.

După aceea a pornit încet spre casă, clătinîndu-se ca omul beat.

Din prag s-a mai uitat o dată înapoi. Luna era plină și în ogradă toate păreau ninse.

S-a întors şi l-am ajutat să se urce în pat.

— Rămîneţi pustii, dragii mei, a zis, cu ochii plini de lacrimi.

Apoi şi-a pus mîinile pe piept..."

Este în această agonie o resemnare şi o sfîşiere, care tocmai, prin extrema simplicitate a notaţiei, ni se par de un lirism grav, admirabil. E o pagină care poate sta alături de poemul d-lui Arghezi, *De-a v-aţi ascuns...*

Ce a pierdut literatura noastră prin moartea tînărului Pavel Dan este de nepreţuit. Nu încape îndoială că scriitorul acesta putea să ne dea un nou roman al Ardealului, un nou *Ion,* de aceeaşi amploare epică şi scris poate într-o proză mai evoluată artisticeşte. La 30 de ani, Pavel Dan era un prozator în stăpînirea tuturor mijloacelor sale de expresie. El duce cu el nu făgăduieli sau presupuneri, ci posibilităţi certe, precizate, definite, pe care o moarte crîncenă le-a răpus.

Un scriitor care moare este o lume care se închide. Nimeni nu ne va face să cunoaştem secretele ei pentru totdeauna ferecate. Dar cînd moare un Gib Mihăescu sau un Anton Holban, avem cel puţin consolarea de a şti că mesajul lor a fost împlinit în parte şi glasul lor auzit. Pavel Dan moare însă în prag, înainte de a i se fi deschis porţile, înainte ca să fi cuprins cu braţele lui de ţăran inspirat întreaga lume, pe care ar fi fost sortit să ne-o transmită şi din care nu ne rămîne decît o singură carte, tocmai pentru a măsura tot ce pierdem.

Nu ar fi de mirare ca *Urcan Bătrînul* să răscumpere tîrziu, printr-un destin literar fericit, zguduitoarea moarte a scriitorului.

Revista fundaţiilor, martie 1939

ISTORIE ŞI CRITICĂ LITERARĂ

G. CĂLINESCU: *VIAŢA LUI MIHAI EMINESCU*

D-l G. Călinescu, pe care, pînă la publicarea *Vieţii lui Mihai Eminescu,* îl ştiam drept un critic delicat, prudent şi schimbător, cu un remarcabil instinct artistic, dar în ace-

lași timp cu nenumărate rezerve de „politică literară", se dovedește dintr-o dată un cercetător curajos și un biograf bogat de intuiții.

E fără îndoială un act de curaj să te măsori din capul locului cu fenomenul Mihai Eminescu, peisaj artistic și uman atît de complex, atît de primejdios și, pînă la urmă, atît de fertil. Este tema supremă pe care și-o poate propune un critic român, temă de două ori dificilă. Prin proporțiile eroului, în primul rînd, prin obscuritatea legendei lui, în al doilea rînd. Explorezi mai ușor un teren virgin decît unul insuficient și fals. Ceea ce este tocmai cazul vieții lui Mihai Eminescu pe care un entuziasm trivial și un sentimentalism de cinci parale au transformat-o într-o melodramă curentă. Cu această melodramă, cu aceste prejudecăți sau jumătăți de adevăruri, cu aceste platitudini acumulate în jurul omului și operei, avea să lupte biograful, ca să descopere, dincolo de ele, imaginea curată a poetului.

D-l G. Călinescu a făcut-o. Și a izbutit. Cartea d-sale nu se înscrie în șirul obișnuit al explorărilor eminesciene, ci începe un drum nou, care va putea fi continuat de alții, prin preciziuni și modificări de amănunt, dar care în esență se află desemnat astăzi în întregime. D-sa n-a vrut să facă o operă de erudiție. Ea ar fi cerut ani mulți de studiu și nici n-ar fi dus prea departe. O dată rectificată, un itinerariu stabilit, o scrisoare reconstituită, un manuscris completat, sînt lucruri de o certă importanță. Sînt însă cu deosebire lucruri moarte, fără semnificație spirituală și nerevelatorii. Cercetarea lor trebuie lăsată în seama oamenilor harnici și meticuloși, de felul d-lui Ibrăileanu, care în absența talentului și a inspirației pot ignora ansamblul, spre a se pasiona de un detaliu.

Peste aceste chestiuni de mică sau mare erudiție, peste nesiguranța lor, domnul Călinescu a tăiat o fereastră de la care spectacolul vieții lui Eminescu se privește complect, armonios și plin de toate sensurile lui. Va fi sacrificat d-sa unele probleme de mică istorie literară sau simplă anecdotică (nu știu și nu am căderea să o afirm); ceea ce însă este sigur, e că n-a sacrificat nici o problemă de înțelegere și interpretare. „Scopul biografiei este viața, nu faptele", spune d-l Călinescu, definindu-și singur metoda, ceea ce nu e numai precis, ci și foarte adevărat.

Este un Eminescu inedit cel pe care îl descoperă cartea de față. Un suflet de om în contrazicere cu legenda lui de pînă acum, prea sumbră și prea sumară, redusă toată la „pesimismul" din cărțile de liceu : „Eminescu era un român verde de tip carpatin..." „În viața afectivă Eminescu nu se ridica decît prin expresie deasupra norodului..." „Inteligența îi era limpede, îndreptată numaidecît la țintă, dar mijlocie, ca o apă curgătoare fără ochiuri adînci."

Cine ar recunoaște în aceste trăsături simple, de om sănătos și echilibrat, masca fatală cu care se obișnuise școala și legenda ?

Lucrul acesta este mai ales surprinzător în evocarea d-lui Călinescu : aerul familiar, liniștit, nesolemn cu care se apropie de viața poetului, iubirea lipsită de convenție cu care o povestește, spiritul critic, ușor înfiorat de emoție pe alocuri, dar în permanență sobru, cu care întîmpină tragedia și ne-o comunică. Cunoaștem un Eminescu festiv, un Eminescu de 10 Mai. Cunoaștem astăzi, prin biograful său, un Eminescu uman, veridic, inegal, pătimaș totdeauna, naiv uneori, sentimental, furtunos, muncitor, neglijent, alegru și deschis în primele timpuri, întunecat mai tîrziu, un Eminescu pe care, prin toate aceste schimbări de temperament și noroc, îl definește calitatea lui de „român verde de tip carpatin", formula cea mai contrazicătoare probabil a tot ce știam pînă astăzi pe care d-l Călinescu ne-o dă la sfîrșitul volumului, sprijinindu-se pe tot ce ne-a sugerat și dovedit în 450 de pagini.

E o ascensiune organică povestea pe care o scrie d-l Călinescu, o istorie ce pleacă de la origină, adunînd răbdător note și elemente de informație destrămată, pe care cu vremea, de la capitol la capitol, le organizează, le pune în legătură și le dă un sens superior înțelesului lor curent. Strămoșii, familia, părinții, casa copilăriei, peisajul primilor ani, toate detaliile acestea se adună pentru a explica dintr-o dată miracolul adolescentului fugar, nedisciplinat și pribeag.

Nu e timp și nici n-ar fi de folos să urmărim aici, în rezumat, desfășurarea povestei. Ea trebuie citită în întregime. Să spunem doar că fără a recurge la procedee de „viață romanțată", d-l Călinescu a reconstituit-o dramatic, viu, agitat și că în afara grijei de a stabili critic etapele

de viață ale eroului, a izbutit să o creeze literar. Școlar la Cernăuți, pribeag cu trupa Tardini prin țară, „student" la Blaj, auditor la Viena, student la Berlin, bibliotecar și revizor școlar la Iași, gazetar la București, Mihai Eminescu trăiește cu adevărat în paginile acestei biografii și personalitatea lui seducătoare și deconcertantă în același timp, este servită nu numai de un scrupulos simț critic, dar de o artă și de o știință a nuanțelor, care indică în d-l Călinescu un scriitor de valoare primă.

Despre cartea de față, d-l Perpessicius a scris un lucru foarte just și a găsit o formulă plină de înțeles, cînd a denumit-o „biografie critică romanțată". Biografie critică pentru grija autorului de a-și controla izvoarele, de a confrunta mărturiile, de a interpreta documentele ; biografie romanțată pentru suflul epic al acestor pagini, pentru ritmul lor ascendent, pentru stilul lor comprehensiv și subtil. Genul e dificil și nu numără multe exemple. În literatura străină, imediat contimporană, nu cunoaștem decît un englez — Lytton Strachey — care în plină modă a vieților romanțate să fi avut curajul acesta.

D-l Călinescu este prin excelență critic și e, prin urmare, pasionat de înțelegerea psihologică a unei situații, de sensul unei alăturări de temperamente, de corespondențele ce sînt de subliniat între doi oameni, între două culturi, între două atitudini. Paginile în care încearcă să-l situeze pe Mihai Eminescu în cercul Junimii, sau acelea în care discută orientarea lui politică ori sensul activității lui de gazetar, sînt cu totul remarcabile. Ele depășesc în valoare cadrul istoriei literare obișnuite. Cel puțin pasajul care privește raporturile dintre Eminescu și Maiorescu, iar mai tîrziu dintre Eminescu și Creangă, va trebui să treacă în cărțile de clasa a opta, pentru acuitatea lui de gîndire și pentru simpla lui putere de sinteză. Unitatea ideologică Maiorescu-Eminescu este pătrunzător explicată în capitolul închinat Junimii, fără să-i lipsească nuanțele și restricțiile impuse de deosebirile lor de temperament.

„Maiorescu era aulic, ceremonios și glacial, lăsînd chiar în ținutele sale cele mai familiare spații enorme între solitudinea sa inexpugnabilă și nevoia de familiaritate a convorbitorului întocmai ca un Escuriat trist, apăsător de solemnitate...

...Eminescu, intelectualiceşte maiorescian convins, n-a fost omeneşte prietenul lui Maiorescu. El era un spirit afectiv, căutător de prietenii strînse, un temperament recalcitrant regulelor sociale..." (p. 301).

Citez aceste notaţii foarte preţioase, dar mai mult pitoreşti, dar dacă aş fi avut loc, aş fi transcris cel puţin paginile 296—300, în care e vorba de acordul ideologic între poet şi critic.

Mai curioasă şi mai dificil de explicat, era prietenia lui Mihai Eminescu cu Ion Creangă, acest „bivol de geniu" cum notează vehement, dar cu simpatie, d-l Călinescu. După ce schiţează un portret copios al celebrului răspopit, portret în care abundă elementul grotesc, tocmai probabil pentru a delimita adînc cele două personalităţi în joc, biograful le subliniază punctele de legătură: „Oricît de hibridă ar părea imaginea, în sufletul lui Eminescu rudimentarul Creangă se întregeşte cu aulicul Maiorescu, spiritul de exactitate logică cu acela de culoare locală, basmul cu silogismul. Şi Creangă nu reprezenta pentru Eminescu o minune a expresiei populare, decît pentru că era în marginile adevărului, adică întemeiat în timp şi spaţiu ca un stejar bătrîn" (p. 335).

Asemenea imagini revelatoare, asemenea explicaţii psihologice de fapte, sînt în *Viaţa lui Eminescu* frecvente şi jocul lor nuanţat face din această carte o explorare lucidă, strînsă, bine organizată, care nu lasă să-i scape nimic, dar deasemeni, şi lucrul e foarte important, nu compromite prin minuţiozităţi armonia întregului.

D-l G. Călinescu a scris o carte generoasă şi a deschis în istoria noastră critică un capitol.

România literară, 21 mai 1932

POMPILIU CONSTANTINESCU: *CRITICE*

Ar fi greu să considerăm cele cîteva reflecţii generale „despre critică şi critici", ce deschid volumul d-lui Pompiliu Constantinescu, drept principii lămuritoare pentru activitatea

d-sale. În primul rînd, pentru că aceste observații (cu o inevitabilă facilitate de paradox, fatală genului „cugetării") nu au nimic dogmatic. În al doilea rînd, pentru că unele din aceste observații contrazic vădit stilul critic, ca să nu zicem sistemul critic al d-lui Constantinescu.

Bunăoară această sentință :

„A scrie despre o carte, înseamnă a-ți găsi un ton : judecata se precizează apoi de la sine." Am remarcat altă dată că acest „ton" seamănă grozav cu „efluviile muzicale" ale d-lui Lovinescu. Adevărul este că adevărata critică nu se face nici cu „ton", nici cu „efluvii muzicale", ci cu „judecăți precizate" pur și simplu.

Dealtminteri, d. Pompiliu Constantinescu știe foarte bine acest lucru, d-sa care în tot ce scrie fuge de inconsistență și lirism, judecînd rece valorile literare, explicîndu-le cu metode strict intelectuale, fără să facă apel nici la declarații patetice, nici la accese de admirație nebuloasă. Hotărît, ce prețuim în criticul acesta nu este tonul, ci judecata.

Dar iată, între preceptele ce prefațează volumul, unul care îi aparține realmente d-lui Pompiliu Constantinescu : „Politica literară e decesul criticii : cu ideile e ineficace să trișezi." Această frază ar trebui înscrisă în fruntea oricărei activități critice : este singurul criteriu decisiv, singura justificare ce poate da autoritate și sens străduinții, altfel stearpă, de a explica și judeca valorile de artă ale altora.

Ei bine, se poate spune că autorul volumului de față nu a trișat niciodată cu ideile și că în nici un caz obiecțiile posibile n-au cum să-i vizeze probitatea și ținuta intelectuală. Este unul din puținii critici de la noi, care n-a coborît steagul dificil al inteligenții și al sincerității, în fața spiritului combinard și partizan. N-a servit nici la cenaclu, n-a ignorat nici o manifestare de clan advers, nu și-a modificat scara de valori, de la o zi la alta, după accidentele personale din viață. D. Pompiliu Constantinescu, în critică, nu are decît adversități și prietenii intelectuale.

Nu cred să exagerez spunînd că acest lucru presupune o bună doză de eroism cotidian.

Probitatea nu este însă suficientă să explice figura morală a criticului acestuia, pe care unii revoluționari literari,

în revistele lor, îl trec cu violență printre bătrîni. D. Pompiliu Constantinescu reprezintă o poziție critică severă : lucid, lipsit de entuziasm, profesînd o liniștită încredere în inteligență și o egală suspiciune față de atitudinile mistice, d-sa aduce în judecarea cărților și a oamenilor o exigență de om care nu se prea sperie. Admirațiile și contestările sale sînt raționale, argumentate și reci. Adăugați acestei atitudini scrutătoare, un stil încărcat de termeni tehnici și veți avea imaginea aproape completă a criticului nostru. Sub această armătură, ce dă uneori o impresie de schematism, intuiția estetică nu este absentă. Dimpotrivă, un simț sigur al autenticității îl face pe d. Pompiliu Constantinescu să meargă firesc către valorile juste și să le respingă pe cele false, în așa măsură încît nu m-aș teme să-l recomand unui cititor prudent, drept cel mai exact îndrumător în lectură. D-l Constantinescu este în critica noastră ceea ce titlurile de stat sînt la bursă : un plasament sigur, care nu te trădează niciodată. Această comparație mă silește să remarc însă, pe de altă parte, că activitatea d-sale critică are și oarecare moderație greoaie, nu știu ce accent tern, puțin didactic, puțin impersonal. Cine vrea să nu se înșele, îl poate chema liniștit pe d. Constantinescu : va merge pe un drum solid. Sînt, la aceeași bursă a criticii românești, învestiri mai riscate, cu care un cititor poate merge la categorice pierderi, dar și la categorice cîștiguri. Un asemenea plasament aventuros, cu sărituri și surprize, este bunăoară critica d-lui Șerban Cioculescu, pe care, în ce mă privește, o urmăresc cu pasiune și cu ciudă, neliniștit și în egală măsură încîntat de reacțiunile sale vii.

Asemenea surprize sînt imposibile în critica d-lui Pompiliu Constantinescu, ordonată, potolită și explicativă. Lucru ce nu exclude însă observațiile revelatoare, caracterizările precise, formulările sintetice. Criticul acesta știe să adnoteze substanțial o carte, să o încadreze în familia ei literară, să-i descopere izvoarele cele mai îndepărtate, să o înconjoare astfel de toate elementele necesare înțelegerii ei — și deasupra acestor operații de ordin didactic, să-i afle semnificația personală, sunetul distinct ce rămîne pe urma lecturii. De multe ori, de la o simplă remarcă de amănunt el trece la o considerație generală, formulată atît de preg-

nant, încît poate fi considerată drept un principiu critic. Cînd, de exemplu, discutînd despre diverși critici ai lui Eminescu, d. Constantinescu observă despre critica poeților că nu este decît o „mitologie interioară", d-sa formează cred un adevăr ce depășește obiectul imediat al articolului său și această caracterizare ni se pare deosebit de fericită.

Asemenea „trouvaill-uri" (dar termenul e greșit, căci nu e vorba de un „trouvaille", ci dimpotrivă de o judecată disciplinată) abundă în scrisul său. Nu știu să existe pentru cineva care practică el însuși critica, o lectură mai interesantă decît scrisul altui critic. Este aici o dublă confruntare, o dată cu opera despre care e vorba, și a doua oară cu judecata criticului, confruntare ce descoperă aproape totdeauna noi sensuri, nu numai în înțelegerea cărții în cauză, dar în cunoașterea unui întreg sistem de valori. Ar fi lung și inutil, să refac întreg itinerariul critic al d-lui Pompiliu Constantinescu, pentru a-l acepta sau a-l refuza de la caz la caz, căci o asemenea discuție ar avea drept obiect un material trecut prin a doua mînă, ceea ce este un exercițiu steril. Poate ar fi trebuit să facem un popas special, cel puțin pentru studiul d-sale asupra d-lui Lovinescu — veche, fidelă și regretabilă pasiune a sa —, studiu excesiv și deformator prin elogii, pornit probabil de la cîteva afectuoase prejudecăți, cărora dealtminteri autorul le datorește și cea de a doua eroare a volumului, articolul pamflet împotriva d-lui Ibrăileanu (articol just ca observații, dar supărător ca ton și violență, într-o carte unde pînă și literatura d-lui Cezar Petrescu este primită cu o îngăduință sceptică, ce face dealtminteri eleganța și autoritatea d-lui Pompiliu Constantinescu).

Dar, în acord sau în dezacord cu d-sa, lectura criticii sale ni se pare deopotrivă și instructivă. În cultura românească actuală, fertilizată de atîtea temperamente și neliniști, prezența d-lui Pompiliu Constantinescu îndeplinește un oficiu de clarificare, de cumpănire, de moderație, căreia nu-i lipsește nici subtilitatea, nici uneori grația, dar care se justifică mai ales prin obiectivitate și siguranță. Critica d-sale este în viața noastră literară o *constantă*. „Constantă" în sens matematic și în sens moral.

România literară, 15 aprilie 1933

DUILIU ZAMFIRESCU ŞI TITU MAIORESCU, ÎN SCRISORI 1844—1913

Cu un cuvînt de introducere şi însemnări de Emanoil Bucuţa

Corespondenţa dintre Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu a fost publicată mai întîi în *Revista Fundaţiilor*. Din primul moment am remarcat interesul excepţional — şi de ordin documentar, şi de ordin artistic — al acestor scrisori. Din iunie 1935 pînă în august 1936, lună de lună, în 15 numere consecutive, *Revista Fundaţiilor* a tipărit aceste texte, pînă atunci inedite, punîndu-ne astfel la dispoziţie o neaşteptată operă, impresionantă prin dimensiunile ei şi prin materialul literar, istoric şi critic, pe care ni-l revela.

Trebuie să ne întrebăm dacă în lumina acestor texte, figurile celor doi scriitori nu sînt destinate să capete nu numai o nouă strălucire şi o actualitate regăsită, dar noi elemente de cunoaştere, o nelămurită adîncime psihologică, o bruscă lărgire a cadrului în care istoria literară îi clasase.

Nu e multă vreme de cînd ni s-a dat primul volum al jurnalului lui Titu Maiorescu. Nu ne-am ocupat deocamdată de acest volum (*Însemnări zilnice*, Editura Socec) — ceea ce desigur vom face într-una din cronicele noastre viitoare — dar de pe acum putem spune ce surpriză a constituit publicarea acestui jurnal intim. El arunca asupra personalităţii severe a lui Titu Maiorescu o lumină de intimitate, pe care nimeni n-ar fi descifrat-o în scrisul elegant şi rece pînă la orgoliu. O undă de emoţie, de sensibilitate deschisă tuturor memoriilor, de tinereţe turburată de toate întrebările, o undă de nelinişte străbate din singurătatea aşa de mîndră, aşa de discretă a „olimpicului" Maiorescu.

Trebuie să binecuvîntăm aceste descoperiri, care ne ajută să înţelegem în întreaga lor complexitate sufletească, marile figuri ale culturii noastre. Am deplîns totdeauna abuzurile istoriei literare, care pătrunde cu o indiscreţie, adeseori brutală, în culisele cele mai cancaniere ale trecutului, pentru a scoate la lumină detalii ce sînt mai mult îndrăzneţe decît revelatoare. Am deplîns desfrîul intelectual al vieţilor romanţate, şi latura strict anecdotică pe care acest gen s-a

complăcut a o valorifica în cultură — dar tocmai de aceea nu vom lăuda niciodată îndeajuns adevăratele documente de istorie literară, cele ce servesc în chip riguros adevărul și — înainte de a ne oferi diverse interpretări mai mult sau mai puțin alterate de invenția literară — ne pun în legătură nemijlocită cu realitatea.

Pe bună dreptate d. Emanoil Bucuța, căruia îi datorim publicarea scrisorilor de față — însoțite de o frumoasă prefață și de judicioase note explicative —, pe bună dreptate d-sa regretă lipsa documentelor directe (corespondențe, jurnale intime...) în cultura noastră. O istorie literară nu poate fi hrănită de un material mai viu, mai autorizat și mai expresiv decît al unor astfel de izvoare personale.

Poate că, în această privință, sîntem pe cale de a intra într-o nouă fază — fază de prețuire a documentului și de punere a sa în valoare.

Amintiți-vă ecoul puternic pe care l-a avut în viața noastră literară, corespondența Caragiale-Zarifopol, așa de minuțios prezentată acum aproape doi ani de către d. Șerban Cioculescu în aceeași Revistă a Fundațiilor.

Considerați surpriza pe care a provocat-o de curînd amintitul jurnal intim al d-lui Titu Maiorescu, gîndiți-vă la adevărata revelație pe care au constituit-o *Amintirile colonelului Lăcusteanu* (operă de memorialist din afara vieții literare, dar nu mai puțin document prețios pentru cunoașterea atmosferei morale a unei întregi epoci) — și veți recunoaște poate în aceste fapte, tot atîtea semne ale unui început de istorie literară, sprijinită direct pe izvoare, pe mărturii, pe documente.

În această ordine, corespondența Zamfirescu-Maiorescu ia proporțiile unui mare eveniment cultural. Nu-l putem înregistra fără sentimentul de a ne afla în fața unei opere decisive pentru cunoașterea literaturii românești. Ce fericit cuplu intelectual, Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu !

Sînt nenumărate trăsături de artă și de sensibilitate care îi unesc. Aceeași mîndrie simplă, aceeași claritate de gîndire, aceeași eleganță formală, nesilită, necăutată, venind parcă dintr-o egală necesitate de echilibru în cugetare și de măsură în cuvinte.

Poate că este în Duiliu Zamfirescu mai multă vivacitate, iar în Titu Maiorescu dimpotrivă, mai multă pondere — dar

nu știu dacă nu trebuie să vedem aici mai mult diferența de vîrste, decît diferența de temperamente.

Într-o lungă prietenie și într-o lungă corespondență — căreia nu i-au lipsit, mai ales către sfîrșit, anumite momente de încordare dramatică — nu veți găsi nici un accent deplasat, nici un gest lipsit de tact, nici un cuvînt excesiv. Totul este de o nobilă ținută intelectuală, de o instinctivă frumusețe morală.

Rareori două temperamente artistice, două psihologii, două inteligențe își pot corespunde așa de armonios. Dacă vreodată cuvîntul „corespondență" a cerut să fie înțeles nu numai în sens epistolar, ci în întreg cuprinsul său etimologic, atunci fără îndoială acesta este cazul. Înainte de a corespunda, Titu Maiorescu și Duiliu Zamfirescu își corespund — și vă rog să credeți că spunînd aceasta, nu fac simplu joc de cuvinte.

Dar nu numai perfectul echilibru de simțire și de expresie al celor doi corespondenți, face din scrisorile lor o operă atît de valoroasă.

Prin personalitatea lor, prin cariera lor, prin locurile ce le ocupau fiecare în cultura și în viața publică românească, ei erau în măsură să îmbrățișeze în mod firesc un larg cîmp de vedere, care să cuprindă în același timp politica, literatura, viața socială. Iată de ce interesul documentar al acestei corespondențe nu ține numai de prestigiul eminent al celor doi martori, ci și de materialul brut, informativ, direct, pe care ea ni-l prezintă.

Evenimente istorice sau fapte diverse, toate se răsfrîng în aceste scrisori cu acel inimitabil aer al lucrului văzut, trăit, înregistrat. Este o întreagă epocă ce trăiește în aceste pagini, plină de culoare, de vioiciune și de adevăr. Faptele se împletesc cu reflexiunile personale ale celor doi oameni, cu reacțiunile lor — și astfel sînt evocate cu o puternică senzație de realitate imediată, concretă.

În lectura volumului de față, cititorul nu va nesocoti desigur acest aspect de cronică documentară al corespondenței.

Totuși accentul principal cade pe cei doi corespondenți, pe personalitatea lor, pe gîndirea și viața lor. Nu în proporții egale. Locul prim îl ocupă Duiliu Zamfirescu — și aceasta prin numărul considerabil de scrisori ce au rămas de la el, în comparație cu materialul epistolar mult mai redus al lui

Maiorescu. D. Bucuța explică îndelung în prefața sa cauzele acestei regretabile pierderi — căci cea mai mare parte din scrisorile lui Titu Maiorescu au rămas pînă azi nedescoperite.

Fapt e că față de cele 197 de scrisori ale lui Zamfirescu, cele 44 de răspunsuri ale prietenului său mai vîrstnic, formează un material mult mai modest, cel puțin ca întindere. Dintr-un mare volum de 360 de pagini, nici 60 nu sînt ocupate de scrisul său, restul revenind scrisorilor lui Duiliu Zamfirescu.

Nu greșim deci spunînd că adevărata descoperire, pe care ne-o prilejuiește volumul tipărit de d. Bucuța, este autorul *Vieții de la țară,* devenit prin aceste texte intime un scriitor mult mai complex decît însăși literatura sa ne-a făcut să vedem.

Asupra lui Maiorescu vom reveni în cronica pe care o vom dedica jurnalului său intim. În ce-l privește însă pe Duiliu Zamfirescu, scrisorile sale ne înfățișează nu numai un prozator cu autentică vocație epistolară, dar un intelectual de variate preocupări, un critic cu intuiții juste pînă la preciziune, pînă la deviație, un spectator lucid al evenimentelor politice, un martor avizat al vieții literare.

Citiți judecata sa despre literatura lui Paul Bourget: „N-am văzut de cînd sînt un psiholog mai puternic printre critici, reunit în același om cu un romancier mai prețios, mai banal și mai ostenitor" (p. 45).

Astăzi o asemenea apreciere ni se pare de la sine înțeleasă, dar gîndiți-vă că Duiliu Zamfirescu o formulează la 1889, adică într-un moment în care Paul Bourget este un scriitor în plină maturitate și în plină glorie.

Citiți de asemeni într-o scrisoare din același an, pasajul referitor la „romanul psihologic" formulă ce se pare că începea a fi de pe atunci în mare stimă: „...în urma criticii lui Disciple, m-am hotărît pentru totdeauna să nu mai fac psihologie în încercările mele. Și mai întîi, ce va să zică a face psihologie într-un roman? Ce însemnează titlul roman psihologic? E o vorbă goală — fiindcă orice roman bun trebuie să fie psihologic... Ce este bunăoară o mititică nuvelă a lui Tolstoi ...sau *Les Precoces* de Dostoievski, în care autorul nu se simte nici un moment și nici pomeneală nu-i de teorii?

Psihologie, studiu de suflet omenesc de la un capăt la altul, şi mai mult decît la d. Bourget, artă.

Fiindcă vine întrebarea : ce este un roman şi care e scopul unui scriitor ? Eu cred că este de a-ţi da iluzia cea mai intensivă despre realitatea vieţii."

Citatul e lung, dar mi se pare magistral prin adevărul judecăţii, prin refuzul critic al unei false formule, prin definirea obiectivelor romanului, prin puterea convingătoare a exemplelor. Cînd ne amintim cîte dezorientate discuţii a alimentat „psihologismul" romanului modern şi cîte mincinoase roluri s-au adăpostit la umbra acestei vorbe, nu se poate să nu admirăm bunul simţ cu care romancierul Duiliu Zamfirescu înţelegea încă de la 1889 problema.

Dar nu voi putea să-i ofer cititorului suficiente citate, pentru a-i arăta, cît de vag, interesul excepţional al acestei corespondenţe. Sînt scrisori pe care sînt ispitit să le transcriu în întregime — cum e de exemplu admirabila scrisoare 142 (p. 227—228), în care se povesteşte o mică recepţie intimă, la care a luat parte Brunetière. E o pagină minunată de observaţie, de umor, de pătrundere psihologică, de evocare plastică.

E nedrept însă să insist asupra exemplelor. Cartea trebuie citită în întregul ei. Arhiva literaturii româneşti are puţine documente de egală valoare.

Reporter, 4 aprilie 1937

NOTĂ LA O ISTORIE LITERARĂ [1]

După trei decenii de activitate critică susţinută, a scrie o istorie literară este desigur o întreprindere simplă, cel puţin din punctul de vedere al materialului.

Nu dificultăţi de material avea deci de întîmpinat d. E. Lovinescu, în scrierea recentei sale lucrări. După ce, în mai bine de douăzeci de volume şi în decursul unei întregi vieţi

[1] E. Lovinescu, *Istoria Literaturii Române Contemporane*, 1900—1937, Editura Literară Socec et. Co., Bucureşti.

laborioase, a studiat fenomenul literar românesc, a-i face o istorie succintă nu putea fi pentru acest critic decît o operație de transcriere și de rezumare.

Dificultățile puteau fi însă de alt ordin, mai puțin directe, dar în același timp mai primejdioase : dificultăți de temperament și de atitudine.

A face o istorie a literaturii înseamnă a îndeplini oarecum un oficiu de grefă literară. Un asemenea oficiu exclude orice participare pasională. El cere meticulozitate, indiferență și supunere. El cere ceea ce d. Lovinescu însuși numește — cu o expresie fericită — „amorțirea scrupulelor estetice" (p. 87). Este o muncă fără strălucire, care se prestează, fie printr-o naturală lipsă de personalitate, fie printr-o voluntară renunțare la ea. Există admirabile vocații de răbdare modestă, studioasă și fermă, care își găsesc o întrebuințare fericită în statistică sau istoriografie — dar mai există sensibilități și inteligențe de cea mai bună calitate, care se refugiază de bună voie, în contemplarea împăcată a lucrurilor, fără preferințe și fără adversități, pentru simpla voluptate de a privi și clasifica. Un astfel de refugiu de impersonalitate a fost de exemplu critica lui Albert Thibaudet, acest veritabil botanist rătăcit în pădurile literaturii, pe care se silea să le transforme în parcuri bine ordonate.

D. Lovinescu însă nu intră nici într-o categorie, nici în cealaltă.

Cercetător meticulos și cenușiu nu este și nici nu poate fi. Chemarea sa de artist este suficientă pentru a-i interzice domeniul prea potolit, prea plat al istoriografiei.

Cît despre o retragere de bună voie pe insula strictei obiectivități literare, nimeni nu i-o putea cere acestui scriitor care — șef de cenaclu, director de revistă, polemist înnăscut, romancier și memorialist — nu era numai martor al vieții literare, ci mai ales un agitat actor al ei.

Spuneam odată despre Thibaudet că era un critic de natură „prezidențială". Cu oarecare îndreptățire s-ar putea spune despre d. Lovinescu că este nu un președinte, ci un „debater".

Angajat în lupta literară și prin poziția sa critică, și prin propria sa operă de creație, dar mai ales printr-un demon intim al afirmației de sine, d. Lovinescu nu era indicat unei funcțiuni de arbitru. A privi lucrurile de la distanță, a le

măsura și consemna fără pasiune, a le judeca detașat și impersonal, a face, cu un cuvînt, o operă de notariat literar, a fi grefierul unei epoci literare, era pentru d. Lovinescu în același timp și prea puțin — căci munca e modestă — și prea mult, căci ea îi contrazice înclinările de temperament.

Cititorul ar putea obiecta că aceste îngrijorări ale noastre sînt tardive. D. Lovinescu nu păşeşte acum întîia dată în cîmpul istoriei literare. D-sa a mai scris o *Istorie a literaturii române contemporane*, apărută acum aproape zece ani, în 5 volume, operă solid construită și minuțioasă în tratare.

Totuși obiectul celor două istorii — cea din 1928 și cea din 1937 — este diferit. În timp ce prima era opera unui critic militant, secunda își propune să fie o operă didactică, un ghid, un „îndreptar literar" — cum spune autorul însuși —, un adevărat manual de istorie literară.

În timp ce, în lucrarea din 1928, d. Lovinescu avea de rezolvat o sumă de probleme, pe care liber era să le rezolve în sensul său, și avea de stabilit o scară de valori ierarhice, pe care de asemenea liber era să le determine conform propriei sale ideologii critice, în lucrarea prezentă d-sa tinde să fie nimic altceva decît un informator.

O spune în termeni limpezi :

„...volum de constatări clare și de concluzii sigure, ce expun sub formă enunciativă chestiunile controversate doar în opinia unui public lipsit de educație literară."

„...un astfel de «îndreptar» literar nu poate avea decît rolul de înregistrare și de consfințire a unor situații de fapt bine stabilite și necontestate de critica literară" (p. 5).

Propunîndu-și să înregistreze situații de fapt, d. Lovinescu își interzice, cel puțin în această împrejurare, a fi critic și se obligă a fi istoric. Rolul pe care și-l asumă este acela de a formula problemele deja rezolvate ale vieții noastre literare. Este o încercare de a scrie istoria literaturii românești, ca și cum d-sa personal nu ar face parte din ea, așa cum se scrie istoria unei literaturi străine, așa cum, bunăoară, Gabriel Chevalier a scris istoria literaturii engleze, într-un manual precis, simplu și prob.

Privită sub această lumină, lucrarea d-lui Lovinescu reprezintă o adevărată victorie asupra d-sale însuși. Trebuie să recunoaștem eforturile de obiectivitate și de reținere,

pe care acest critic de temperament polemic și de înclinare satirică (vezi recentul volum de *Memorii*) le-a depus în scrierea prezentei cărți.

Reprimîndu-și o sumă de reacțiuni personale, silindu-se să expună cu multă pondere anumite chestiuni, la care pe vremuri a fost un pasionat părtaș, d. Lovinescu s-a supus regulilor jocului.

Întîmplarea face să putem intra oarecum în intimitatea lucrului său și să putem urmări întrucîtva etapele elaborării ce a dus la forma finală a cărții — ceea ce ne lasă să vedem că autorul nu a cucerit cu ușurință tonul de impersonalitate, pe care în genere (și cu anumite excepții iritate) îl respectă.

Într-adevăr, unele capitole ale istoriei de față, înainte de a fi publicate în volum, au apărut în foiletonul ziarului *Adevărul*. Ei bine, între cele două variante ale textului, sînt anumite deosebiri de redactare cu totul semnificative.

Luați de exemplu paragraful dedicat criticii d-lui Perpessicius și alăturați textul publicat în ziar, celui tipărit în carte. Veți observa că autorul a suprimat tot ce se referea la propria sa persoană, aluziile polemice, reproșurile prea directe, elogiile sau obiecțiile care, prin ricoșeu, se întorceau avantajos asupra sa.

Această confruntare poate fi făcută și cu alte texte, din toate ieșind sincera silință a d-lui Lovinescu de a elimina accentele cu caracter personal sau — acolo unde nu se putea altfel — de a le pune o discretă surdină.

Dar chiar dacă nu am fi avut prilejul să cunoaștem aceste semnificative revizuiri de text, încă ne-ar fi rămas suficiente probe de exercițiul voluntar de impersonalitate la care criticul s-a supus scriind această istorie.

Sînt unele capitole, pe care ar fi fost explicabil ca d. Lovinescu să le trateze cu asprime, cu partialitate. Sînt personalități și probleme literare, față de care d-sa și-a formulat în trecut răspicate judecăți negative. Sînt oameni și curente cu care s-a aflat în permanent conflict și din partea cărora a suferit atacuri violente, pe care — e drept — nu le-a lăsat să treacă, fără la fel de violente răspunsuri, cînd se întîmpla ca nu d-sa să le fi provocat cel dintîi.

Ei bine, măsura simțului său de stăpînire, d. Lovinescu o dă tocmai în tratarea acestor capitole, remarcabile prin tonul lor cumpănit și prin judecata detașată.

În acest sens, merită să fie reținute capitolele despre sămănătorism, despre d. N. Iorga, despre revista și grupul *Gîndirea,* despre d. Mihail Dragomirescu.

Studiul sămănătorismului este succint, dar complet, iar opera d-lui N. Iorga („personalitatea culturală cea mai covîrșitoare a acestui început de veac") este prezentată pe de o parte cu rigoare critică, iar pe de altă parte cu o frumoasă adeziune, a cărei valoare morală nu e greu de înțeles de ce este deosebit de mare astăzi.

„..nimeni nu l-a ajuns însă în căldura pasională : lava incandescentă a prozei sale apostolice nu s-a stins nici pînă azi și probabil nu se va stinge, atîta timp cît vor exista ochi care să se plece peste paginile trecutului" (p. 20).

Aceasta nu înseamnă, se înțelege, o renunțare a d-lui Lovinescu la poziția d-sale antisămănătoristă. Procesul sămănătorismului este făcut cu severitate, dar nu în spirit polemic și nu cu respingerea globală a valorilor sale.

Aceeași sobrietate este observată în capitolele rezervate *Gîndirii* și literaturii gîndiriste. Ecoul vechilor polemici este îndepărtat. Numai un cititor prevenit îl va putea distinge, din cînd în cînd, sub această proză autoritară și rece, care nu reușește totuși să aibă inexpresivitatea ideală a unui manual.

În linii mari, istoria literară pe care ne-o oferă d. Lovinescu răspunde intențiilor sale. Este un tablou clar, metodic, destul de amănunțit pentru a fi complet, nu prea încărcat pentru a fi greoi. El va aduce serioase servicii nu numai cititorului care vrea să fie inițiat în literatura română contemporană, dar și unui lector care a depășit faza simplu informativă și se poate ridica la o privire de ansamblu.

Pe marginea acestui breviar de literatură, se poate medita la destinul și orientările scrisului românesc, privit în evoluția lui modernă pînă în momentul de față.

Este unul din meritele cele mai de preț ale acestei lucrări, de a fi deschis și ultimelor generații de scriitori porțile isto-

riei literare, pentru a consemna astfel activități încă ezitante poate, dar caracteristice pentru peisajul literelor noastre.

În alegerea celor mai recenți dintre literați, d. Lovinescu și-a amintit însă că este șeful unui cenaclu și a fost adesea prea binevoitor cu tinerii săi vizitatori, în dauna unor camarazi care n-au trecut prin strada Cîmpineanu. Obiecția este de detaliu : altfel — dacă ar fi nevoie — aș arăta în ce măsură micile capitole rezervate contingentelor literare din ultimii doi-trei ani reprezintă mai mult un bilanț familial al *Sburătorului*, decît o trecere în revistă a literaturii tinere.

Ar însemna astfel să discutăm lucrarea d-lui Lovinescu în detaliu, ceea ce nu intră nici în intenția noastră, nici în dimensiunile acestei note.

Nu trebuie însă să se creadă că, făcînd opera de istoric literar, d. Lovinescu a dus efortul său de impersonalitate pînă la formule critice ce pot fi primite „fără controversă", așa cum năzuiește în prefață. E adevărat că, în genere, în caracterizarea scriitorilor pe care îi studiază, d-sa ține seama de opinia critică generală, de locul pe care scriitorul respectiv îl ocupă în conștiința publică, și că încearcă astfel să ne ofere o imagine medie, cu putere circulatorie recunoscută.

E de remarcat că și propria sa literatură o supune aceluiași regim, căci criticul Lovinescu consemnează și își însușește obiecțiile pe care cronicarii literari le-au adus romancierului Lovinescu. Astfel nu fără satisfacție citim (p. 292) că *Bizu* este scris „într-un ton prea eseistic", sau că *Diana* este un „roman de tehnică", un roman de „formulă teatrală, cinematografică", observații pe care critica literară le-a făcut la timp iar autorul le ratifică astăzi cu supunere.

Totuși, în ciuda voinței d-sale de a formula sintetic judecăți de valoare stabile, reflectînd nu atît un gust și un punct de vedere personal, cît o realitate general recunoscută, nu se poate spune că, de la caz la caz, de la scriitor la scriitor, această istorie literară nu este susceptibilă de discuție și de reluare.

Numai că scopul nostru nu era decît să considerăm lucrarea d-lui Lovinescu în liniile ei mari, iar în aceste „linii mari" ea ne obligă la o adeziune întreagă.

Excesele spiritului clasificator sînt poate inevitabile într-o istorie literară. Prea multă metodă, o prea sistematică expu-

nere a lucrurilor nu se pot cîştiga decît în mod arbitrar, cînd tratezi o materie atît de diversă.

Istoricul literar are lăudabila ambiţie de a cuprinde în familii, cicluri şi departamente, materialul cu care lucrează, iar cînd acest material refuză să încapă în capitolele în care a fost distribuit, istoricul e obligat să forţeze adevărul şi să-l sacrifice metodei.

E un procedeu didactic, contestabil ca valoare critică, dar care răspunde poate unei necesităţi pedagogice.

Cîteva exemple arată cu stridenţă cît sînt de arbitrare distincţiile la care d. Lovinescu e obligat să recurgă pentru a pune ordine în tabla sa de materii.

Vom găsi astfel figurînd la capitolul despre „epica umoristică şi satirică" scriitori care prin caracterul dominant al operei lor sînt cu totul străini de această familie.

Este d. N. M. Condiescu un „umorist" sau un „satiric ?" Nici *Conu Enache* nu cred că justifică o caracterizare atît de simplificată, şi cu atît mai puţin *Însemnările lui Safirim.* În orice caz, surpriza noastră este mare, aflîndu-l pe acest prozator încadrat între d-nii Damian Stănoiu şi Al. O. Teodoreanu.

De asemeni cu greu vom vedea în d. Mihail Celarianu un umorist, cînd opera sa principală *(Femeia sîngelui meu)* este o carte atît de dramatică, un roman atît de patetic al descompunerii interioare.

De ce oare d-ra Ticu Arhip, al cărei scris epic este atît de ferm, plastic şi viguros trebuie să fie încadrată în capitolul despre „epica modernistă, fantezistă, pamfletară, lirică, eseistică, pitorească" ? Sau în sfîrşit de ce d. Mircea Eliade, autorul *Huliganilor* (roman de tip obiectiv, creaţie epică puternic impersonală), trebuie să fie pentru istoricul literar un scriitor de „epică autobiografică" ?

Să recunoaştem însă că toate aceste simplificări arbitrare sau catalogări eronate se datorează mai puţin criticului şi mai mult genului. Istoria literară a căzut totdeauna în cursele pe care i le-a întins spiritul clasificator.

Revista Fundaţiilor, iulie 1937

NOTĂ LA O ANTOLOGIE DE CRITICĂ

Sînt atît de numeroase reflecţiile la care ne invită recenta antologie de critică alcătuită de d. Perpessicius[1], sînt atît de diverse punctele de vedere pe care ni le impune sau ni le sugerează, încît o recenzie propriu-zisă ar fi un lucru şi prea insuficient, şi prea greu.

Nu ne putem lăsa păcăliţi de modestul subtitlu al lucrării şi nu putem crede că avem înaintea noastră o simplă antologie, adică o simplă alegere de texte, căreia autorul i-a închinat doar gustul său de lectură şi pana sa de traducător. În realitate, d. Perpessicius ne dă una dintre cele mai subtile cărţi de critică din cîte cunoaştem. Lectura ei este stimulatoare. Ea ne cheamă să medităm la o sumă de mici şi mari întrebări în legătură cu scrisul, cu creaţia literară, cu viaţa cărţilor, cu destinul artei.

Foarte liber construită, cartea aceasta, care la prima vedere pare un dosar de texte răzleţe, se dovedeşte, cînd o cercetezi mai aproape, o lucrare bine încheiată şi cu materialul perfect distribuit.

De-alungul întregii lecturi ai impresia că te afli angajat într-o plimbare liberă, cu opriri şi plecări prin surpriză, dar cînd ajungi la capăt, observi că drumul a fost măsurat din timp şi că opririle nu erau decît etape ale unui itinerar cu obiectiv precis.

D. Perpessicius nu a vrut să dea culegerii sale de texte critice, nimic dogmatic, nimic demonstrativ. Într-un loc (explicînd prezenţa lui Villiers de l'Isle Adam într-o asemenea antologie) d-sa nu ezită a invoca „îndreptăţirea unui capriciu". Într-alt loc, dînd o referinţă despre Victor Hugo, o face „cu titlu de curiozitate."

Foarte degajat, cu un aer de conversaţie nesilită în care, în modul cel mai firesc, se deschid paranteze, amintiri de

---

[1] *De la Chateaubriand la Mallarmé*, Antologie de critică franceză literară. Traducere şi note de Perpessicius (Colecţia „Critica"), Fundaţia pentru literatură şi artă.

lectură, analogii, întrebări, toate aruncate puțin neatent parcă, fără obligația de a fi soluționate, ca și cum scriitorul le-ar lăsa pe seama cititorului și ar trece apoi mai departe spre alte gînduri, spre alte priveliști, d. Perpessicius este un ghid care nu trage concluzii, dar le indică și le face posibile, chiar dacă nu le formulează răspicat. Mai mult decît o antologie, cartea d-sale ni se pare o monografie critică. Dacă termenul n-ar părea puțin pretențios, aș spune : o monografie indirectă. Într-adevăr, servindu-se de texte străine, și cu aparența de a nu interveni de loc în succesiunea lor ca și cum — simplu traducător — ar sta de o parte și ni le-ar înfățișa pe rînd, d. Perpessicius creează tabloul critic și literar al secolului al XIX-lea francez. Cei 25 de autori pe care ni-i prezintă nu sînt în anumit sens decît personajele unei societăți, pe care criticul român o evocă, o înviază și o definește, prin directa punere în joc a propriilor ei elemente constitutive.

Într-un fel, alegerea scriitorilor cuprinși în această antologie este, poate, pentru autorul ei, o profesie de credință critică.

În bătălia literară, în „neîntreruptul război al cărților" (cum spune foarte frumos, citîndu-l pe Swift), d. Perpessicius merge, din solidaritate de poet, spre tranșeele ocupate de critici artiști, nu de criticii profesioniști. Iată de ce în antologia sa este loc pentru Victor Hugo, dar nu pentru Sainte-Beuve ; e loc pentru Baudelaire, dar nu pentru Taine. Nu numai criticii oficiali ai epocii, pe care asemenea i-a anulat cu desăvîrșire și ale căror nume ni se par astăzi atît de inutile, cînd le întîlnim într-o istorie literară (Emile Montegut, Edmond Scherer, Duvilliers-Fleury, Armand de Pontmartin...), dar și marii universitari, marile autorități critice — Weiss, Brunetière, Sarcey — lipsesc din acest repertoriu care, dimpotrivă, se deschide primitor pentru Banville, pentru Verlaine, pentru Marcel Schwob și în sfîrșit — punct final al călătoriei — pentru Mallarmé.

Fără să o formuleze direct, și mai mult ca o consecință a planului său de lucru, d. Perpessicius ridică astfel problema foarte veche, foarte delicată și mereu iritată, a raporturilor dintre creație și critică. Cearta e deschisă de

prea multă vreme, ca să-i căutăm cu acest prilej o soluție, și de altfel nici d. Perpessicius nu are asemenea ambiție. E destul că între cele două tagme, ca să nu spunem între cele două tabere, d-sa optează pentru a creatorilor, nu pentru a criticilor.

Diferența dintre ele este o diferență de punct de vedere. Chiar cînd face critică, artistul privește fenomenul literar „de pe șantier", din inima lucrurilor, din intimitatea lor. E o critică la care participă în același timp experiența sa de creație și sensibilitatea sa de artist. Este pentru el o îndeletnicire de gradul al doilea, un produs subsidiar al artei, o operație care vine pe urma actului creator, pentru a-i degaja semnificația, a-i explica mecanismul intim, a-i clarifica tendințele și ideile ce au fost incluse în opera de artă, nu deliberat, nu în mod rațional, ci prin simpla ei creștere. Este în acest fel de critică un element personal de explicație, de confesiune. Este actul prin care un artist ia cunoștință de sine, de înrudirile sale spirituale, de familia sa artistică. Adeziuni sau atacuri critice, toate nu sînt pentru el decît delimitări proprii, semnalmente ale identității sale.

Dimpotrivă, criticul de profesiune, pentru care critica este îndeletnicire unică, privește fenomenul literar din afară, ceea ce îi deschide cu totul altă perspectivă, mai sistematică poate, mai ordonată poate, dar, desigur, mai puțin generoasă, mai puțin pasionată și, de cele mai multe ori, mai puțin revelatoare.

Între aceste două genuri de critică, d. Perpessicius a ales demult, și prin opera sa poetică, și prin activitatea sa de cronicar, de traducător, de istoric literar, de eseist. Ultima sa lucrare nu face decît să afirme încă o dată o veche atitudine, ce apără astăzi ca și altă dată „drepturile exclusive ale criticii de artiști, așa cum apare ea din paginile prezentei antologii" (p. 199). Nicăieri mai mult ca în Franța această „critică de artiști" nu se află într-un climat mai propice, și — dacă excludem timpul nostru — în nici un alt timp decît în veacul al XIX-lea, mai ales în a doua lui jumătate, această critică nu a fost făcută într-un spirit mai

combativ [1]. E un gen esențialmente francez, și prin spiritul de libertate pe care-l presupune, și prin jocul de idei pe care-l provoacă. Franța este patria examenelor de conștiință. În ultimă analiză, critica făcută de artiști nu este nici ea altceva decît tot un examen de conștiință, un efort al artei de a medita asupra propriilor ei secrete. E o critică de intimitate. Ea se exercită mai puțin în articole, studii și cărți, și mai mult în scrisori, în memorii, în conversații, în jurnale. Tot ce este mai viu, mai agitat, mai neliniștit și mai fecund într-o epocă literară, se refugiază în acest sector neoficial, neacademic, puțin anecdotic, care, mai mult decît culisele unei literaturi, reprezintă rezervele ei de creație.

Ceea ce izbutește d. Perpessicius nu este numai să ne pună la dispoziție cîteva din cele mai sugestive documente literare ale veacului XIX francez, dar să reconstituie cu ajutorul acestor documente, o întreagă viață literară, un întreg climat spiritual, o întreagă societate de artiști.

Thibaudet a observat o dată [2] sensul social al literelor franceze. „Franța — spunea el — nu e o insulă ; literatura franceză este eminamente socială și sociabilă. Chiar cînd un mare om este un solitar sau un mizantrop... destinul său literar, destinul nostru literar, îl constrînge la viața plurală, îl conjugă."

Fără să o mărturisească direct, antologia d-lui Perpessicius pune în valoare tocmai această „structură socială" a literaturii franceze. Autorii pe care îi înfățișează sînt consideraţi mai ales sub aspectul participării lor la tabloul general al epocii. Textele traduse par disparate : în fapt, ele subliniază punctele de joncțiune între o generație și alta, liniile de comunicație între diversele personalități ale timpului, influența ramificată a unei opere, ecourile pe care ea le trezește în activitatea celorlalți scriitori.

---

[1] Il s'agit — spune Albert Thibaudet, într-un fel de post-scriptum la *Physiologie de la critique*, apărut în *N.R.F.*, ianuarie 1933 — du mouvement critique qui, à partir du naturalisme, puis du symbolisme, a été suscité par les auteurs eux-mêmes autour de leurs oeuvres, soit une critique de manifestes, de présentation et de soutien... laquelle s'oppose à cette critique objective et extérieure dont les universitaires ont eu, jusqu'au début du XX-e siècle, presque le monopole.

[2] *Pour la géographie littéraire*, *N.R.F.*, 1-er avril 1929.

Din Balzac ni se dă memorabilul studiu despre Stendhal și *La Chartreuse de Parme*, dar din Stendhal, la rîndul lui, ni se oferă nu mai puțin memorabila scrisoare către Balzac, așa încît avem în același timp și un gest și replica lui.

Aproape nimic nu este izolat în această carte, aparent făcută din fragmente. Totul este coordonat, totul își răspunde, se opune sau se completează. Baudelaire scrie despre *Madame Bovary*, dar Flaubert îi răspunde, iar Villiers de l'Isle Adam vorbește despre amîndoi, pentru ca mai departe, despre acest Villiers să scrie Paul Verlaine, care și el va trece puțin mai tîrziu în scrisul lui Stéphane Mallarmé. Ca într-o nesfîrșită serie de oglinzi, imaginile se transmit, se multiplică, se reflectează una pe alta.

Preocupat să dea din fiecare scriitor un text reprezentativ, care să exprime și stilul și atitudinea sa distinctă, d. Perpessicius ține în același timp ca fiecare text să fie încadrabil într-o serie comună de idei și probleme, așa încît în cele 25 de figuri scriitoricești prezentate, să se poată distinge un aer de familie, un spirit de epocă.

I-a trebuit desigur pentru această operație, mulțumită căreia antologia sa ne oferă un „front de falangă compactă", i-a trebuit foarte multă discreție (și recunoaștem aici arta d-sale de a-și instrui cititorul, fără a-i da impresia că-l învață), dar mai ales i-a trebuit o cunoaștere și o stăpînire a unui vast material istoriografic, critic și literar, pe care să-l selecteze, condus de cîteva luminoase și precise criterii.

D. Perpessicius a alcătuit această antologie, așa cum ar fi scris o vastă comedie literară a veacului XIX francez ; numai că în loc să o scrie direct, a preferat să însufleţească înseși vocile defuncte ale timpului și să angajeze între ele un dialog mai viu decît un studiu critic, mai pitoresc și mai sugestiv, dar nu mai puțin edificator.

„Carte de libertăți artistice", spune d. Perpessicius despre lucrarea sa. Desigur — dar aceste libertăți presupun o prealabilă documentare minuțioasă și, mai ales, o foarte clară precizare de obiectiv. Totul pare liber, nesilit și aproape digresiv în această antologie, dar în fapt nimic nu este întîmplător, căci cele din urmă detalii contribuie și ele la definirea epocii literare, pe care criticul nostru a voit să ne-o prezinte, lăsînd-o să ne vorbească singură.

Scrisori, prefeţe, manifeste, pagini de jurnal intim, foiletoane, totul ne introduce în inima faptului literar, spre izvoarele creaţiei, spre tainele meseriei, spre destinul cărţilor.

Antologia d-lui Perpessicius este o morfologie a literaturii. Ea surprinde munca scriitoricească, întîi în faza ei de pregătire (consemnată în scrisori, în confesiuni intime), o urmăreşte pe drumul greu al elaborării şi, în sfîrşit, o observă în soarta ei socială, civilă — relaţii cu editorii, cu publicul, cu critica...

Urmărind jocul de schimburi, de replici, de ecouri, de adversităţi şi simpatii, care se ţese între o carte şi alta, între un artist şi altul, între o generaţie şi alta, desenînd căile de comunicaţie spirituală care se stabilesc în sînul unei epoci, antologia aceasta ne arată procesul lent şi complex, prin care se constituie o viaţă literară.

D. Perpessicius nu este numai regizorul acestei comedii literare, pe care o pune atît de ingenios în scenă. E adevărat că rolul pe care şi-l asumă este de simplu transcriitor de texte, şi că, cu o perfectă discreţie, ne lasă pe noi să tragem concluzii pe care lucrarea sa le pregăteşte şi le luminează. Niciodată, cred, o antologie n-a fost mai plină de intenţii, de indicaţii, de idei, de puncte de vedere, dar toate acestea nu formulate expres, nu comunicate direct cititorului, ci implicate în planul general al lucrării şi lăsate să se desprindă singure, din confruntarea textelor.

D. Perpessicius ar fi putut, de exemplu, să scrie un studiu despre problema morală în literatura veacului trecut şi să comenteze cele două răsunătoare procese — *Madame Bovary* şi *Les Fleurs du mal* — care au dus literatura în faţa tribunalelor, făcînd printr-o gravă confuzie de criterii, dintr-o problemă de artă, un caz judiciar.

În locul acestei expuneri directe, d-sa a preferat să ne pună la dispoziţie înseşi piesele dosarului, dar nu piesele oficiale pe care le va fi avut în vedere d. „avocat imperial" Ernest Pinard, rostindu-şi nefericitul şi în veci memorabilul său rechizitor din procesul Flaubert, ci elementele extrajudiciare ale cauzei, ecourile trezite în conştiinţa jignită a artistului şi în spiritul de solidaritate intelectuală a confraţilor săi.

Ceea ce izbuteşte această antologie este mai ales să încadreze un eveniment, un autor sau o operă, să le aşeze în ambianţa literară a timpului, să le urmărească în jocul de influenţe pe care le provoacă sau le reflectează.

S-ar părea că este o operaţie impersonală, strict obiectivă, de simplă înregistrare. În realitate, alegerea textelor, decuparea lor, punerea lor laolaltă, revelează o atitudine critică, o clară luare de poziţie, pe care discreţia d-lui Perpessicius preferă să le implice în materialul lucrării, decît să le afirme în numele său propriu.

Participarea d-sale nu este însă numai indirectă. Cititorul îl va găsi prezent pe d. Perpessicius nu numai în culisele acestei antologii, de unde îndreaptă reflectorul atenţiei spre texte şi documente abil alăturate, ci şi în primul plan al scenei, unde intervine direct. Pentru cei 25 de scriitori cuprinşi în acest repertoriu critic, d-sa a scris 25 de notiţe introductive, fiecare din ele fiind în acelaşi timp un portret, o schiţă bibliografică şi o concisă caracterizare critică. Varietatea surselor utilizate dă acestor notiţe mai mult decît o serioasă valoare informativă. Cu o uşoară înclinare pentru „mica istorie literară" (ecouri, anecdote, scrisori, polemici), d. Perpessicius schiţează comunicativ, în trăsături adesea pitoreşti, aceste 25 de figuri literare, dar nu ne dă mai puţin judecăţi substanţiale despre opera lor. E o rară bogăţie de referinţe biografice şi bibliografice în notiţele acestea. Scriitorii veacului trecut sînt aduşi în actualitate şi puşi în legătură cu cele mai recente lucrări despre epoca lor, aşa încît fiecare personalitate este privită nu numai sub raportul activităţii sale, ci şi în lumina semnificaţiilor, pe care trecerea timpului i le-a adăogat pînă astăzi. E un repertoriu critic ţinut — cum se zice — „la zi", şi desigur una din chestiunile pe care ne invită să le medităm este şi această schimbare de dimensiuni, de valoare şi de sens, pe care aceeaşi operă o suferă, dacă o consideri în momentul apariţiei şi, pe urmă, cîteva decenii mai tîrziu.

Lector pătimaş pe mai multe fronturi, d. Perpessicius ne-a obişnuit demult cu jocul trecerilor neaşteptate de la o literatură la alta, stabilind sau numai sugerînd apropieri, analogii, puncte de contact, care dau geografiei literare mai mult spaţiu şi mai mult orizont.

În antologia prezentă sînt numeroase ocaziile în care d-sa, ştiind că se adresează cititorului român, arată rezonanţa pe care faptele literare franceze le-au deşteptat în scrisul românesc. Simple informaţii uneori, aceste arătări devin pe alocuri îndrăzneţe presupuneri sau seducătoare sugestii.

Dacă, vorbind despre *Le Génie du Christianisme*, consemnează o traducere românească de la 1850 *Geniul Hristianismului de Chateaubriand, traducţie de arhimandritul Dionisie*, dînd şi un savuros citat din prefaţa traducătorului, d-sa nu face altceva decît să ne comunice o informaţie desigur utilă. Cînd însă, fiind vorba despre Stendhal, îi găseşte la noi un „frate" în persoana lui Dinicu Golescu [1], nu ne mai transmite astfel o simplă informaţie de istorie literară, ci ne propune o analogie cu atît mai ingenioasă, cu cît e mai neaşteptată.

Se înţelege, nimeni nu e ţinut să primească întocmai aceste sugestii, pe care autorul ni le oferă fără insistenţă şi a căror primă calitate este de a înlesni în timpul lecturii o comunicare neîntreruptă între două literaturi.

Stendhal — Dinicu Golescu, Maurice de Guérin — Grigore Alexandrescu [2], nici d. Perpessicius nu face aceste apropieri fără sentimentul a tot ce este cutezător în ele, dar în orice analogie intră poate o fărîmă de adevăr şi o bună doză de îndrăzneală, ba poate chiar de glumă.

Cînd într-un articol de George Sand, întîlneşte un vers din *Fedra* lui Racine, în loc de a-l transcrie în franţuzeşte, sau a-l traduce d-sa însuşi, d. Perpessicius se adresează unei vechi tălmăciri a lui G. Sion, de la 1874. „Dieux, que ne suis-je assise à l'ombre des forêts" — „O zei ! cum nu mă aflu la umbră, în păduri !" — ba chiar cu acest prilej citează o frază din jurnalul lui Stendhal, în legătură cu acelaşi vers, astfel încît numele venerabil al lui G. Sion, pus

---

[1] „Era firesc... ca Stendhal să se gîndească la fericirea de a fi directorul unei reviste critice... dar nu avea să găsească capitalurile.

Din fericire, postul de consul la Triest, la Trieştii lui Dinicu Golescu, acest frate de călătorie, european şi el, avea să-l smulgă, în 1830, acestor preocupări" (p. 55).

[2] „Pentru George Sand... Maurice de Guérin a fost o victimă a societăţii, în preajma acelui an 1840, în ale cărui prefaceri îşi punea nădejdea şi Grigore Alexandrescu, la noi" (p. 39).

între Racine, George Sand și Stendhal, localizează puțin o prea îndepărtată de noi întîmplare literară.

Asemenea referințe la viața și literatura românească, unele din ele date doar „cu titlu de curiozitate", sînt numeroase în antologia d-lui Perpessicius și ele trebuie socotite drept un element prețios al artei d-sale de traducător. A traduce nu este numai a trece un text dintr-o limbă într-alta, ci a-i și reconstitui în noua limbă legăturile pe care le avea înainte cu un întreg complex de fapte, cunoștințe și date. D. Perpessicius izbutește să creeze textelor pe care le traduce, un cadru familiar de date istorice, de indicații critice așa încît în versiunea lor românească aceste texte să nu pară nici înstrăinate, nici rătăcite.

Dar ar fi în căderea unui articol anume scris pentru aceasta — și îmi rezerv dreptul de a-l face cîndva — să arătăm care sînt darurile cu totul excepționale ale d-lui Perpessicius în arta traducerii.

De la Chateaubriand la Mallarmé i-a pus traducătorului toate dificultățile posibile și a cerut condeiului său o varietate de mijloace, care se ridică pe toată gama expresiei literare. Pagini de proză de Vigny, de Gérard de Nerval, de Flaubert, de Huysmans, reprezentînd stiluri și moduri cu totul diferite ; versuri răzlețe sau poeme întregi de La Fontaine, Boileau, André Chenier, Baudelaire, Villiers de l'Isle Adam, Maeterlinck — nici una din problemele, nici unul din secretele traducerii n-au putut fi ocolite în această lucrare, pe care o datorăm în egală măsură criticului, istoricului literar și poetului.

Revista Fundațiilor, august 1938

CRITICA D-LUI ȘERBAN CIOCULESCU

În cariera critică a d-lui Șerban Cioculescu, apariția *Revistei Fundațiilor*, unde a fost chemat să îndeplinească, de la primul număr, oficiul de cronicar literar, marchează un moment atît de hotărîtor, încît, fără abuz, am putea împărți activitatea d-sale în două părți distincte : anterioară și posterioară acestui eveniment.

Desigur, în ianuarie 1934, d. Cioculescu era un critic deplin afirmat, căci avea în urma sa aproape un deceniu de activitate publicistică și, în orice caz, cîțiva ani de cronică regulată. Prezent la „postul său de fiecare săptămînă" — cum spune undeva Sainte-Beuve —, d. Cioculescu era mai mult decît un martor al vieții noastre literare, era un agent al ei, unul din acei factori de judecată și de selecție ce reprezintă conștiința vie a unei literaturi.

Foiletoanele sale, prin apariția lor regulată și prin atitudinea lor fermă, definiseră cu vremea o poziție critică, ce constituia un element de ordine și de continuitate, mai ales într-un timp în care o întreagă generație de tineri scriitori cultivau un gen de eseu, mai mult liric și polemic decît critic.

Scrisul d-lui Cioculescu a fost din primul moment un act de judecată. Critica n-a fost pentru d-sa un gen literar și nici, cum se întîmplă uneori, un refugiu pentru ambiții artistice nenorocos încercate pe alte fronturi. Funcțiunea de critic și-o asuma de la început, cu o foarte netedă delimitare de atribuții și cu un simț precis al răspunderilor. Mergînd direct spre judecata de valoare, d. Cioculescu n-a încercat niciodată s-o escamoteze prin exerciții de stil. A fost de la primul articol ceva răspicat în scrisul său, care n-a mers desigur pînă la brutalitate, dar nici n-a coborît pînă la reticență.

Nu posedăm o culegere a foiletoanelor sale dinainte de 1934, dar linia lor generală era limpede pentru cine le urmărise regulat. Fără violență în negație, fără efuziuni în afirmare, combativ dar ponderat, nici reticent, nici grăbit, d. Cioculescu reprezenta un post de observație orientată în anumit sens, dar capabilă să înțeleagă și valorile de sens advers. Raționalist, om de sensibilitate controlată, iubitor de claritate și măsură, suspectînd manifestările excesive și confuze, spirit critic prin temperament și formație, d-sa înclina, în mod firesc, spre operele de tipul său intelectual, fără însă ca prin această alegere să le opună celorlalte un refuz de principiu.

Foiletonul său era deschis vieții literare în toate manifestările ei, fără deosebire de gen, de școală și de tendință, căci acolo unde d. Cioculescu nu putea să acorde adeziunea sa intelectuală nu refuza însă atenția sa critică. Atîta vreme

cît a deținut o cronică literară săptămînală, d-sa a înregistrat cu o reală curiozitate pentru diversitatea peisajului nostru cultural, cărți și evenimente din toate sectoarele scrisului românesc de azi.

Era o activitate critică ce se desfășura în plină actualitate, constituind de altfel ea însăși unul din centrii de control și de mișcare ai acestei actualități.

Este însă, în orice activitate de foiletonist, ceva inevitabil risipit. Oricît de unitară ar fi vederea criticului — și era neîndoios cazul d-lui Cioculescu — faptul de a privi lucrurile din imediata lor apropiere împiedică o mai largă cuprindere a lor. Lipsește și timpul și distanța necesară pentru ca evenimentele să-și precizeze raporturile și proporțiile juste.

Oricît de sever ar fi un cronicar, cînd vine imediat în urma faptelor și lucrează oarecum „pe viu", funcțiunea lui este să înregistreze. El nu poate aștepta ca vremea să rezolve de la sine nici măcar problemele minime — acelea care se uzează și se elimină prin simplă trecere de timp. El este obligat „a lua act" de tot ce se întîmplă. Acest contact direct și neîntîrziat cu faptul literar pe măsura producerii lui este, desigur, un instrument de căutare și el constituie tot ce e mai activ și mai viu în opera unui critic. Nu e însă mai puțin adevărat că această prea intimă conviețuire cu mișcarea literară, atenuează cele mai riguroase criterii. Criticii severi sînt criticii care scriu puțin. Ei văd lucrurile de la distanță. Ei nu sînt subordonați materialului pe care îl propune și îl impune producția literară curentă. Ei au facultatea de a-și alege temele. Marea lor severitate decurge din dreptul de a nu lua act, drept pe care cronicarul nu-l are.

Venirea d-lui Șerban Cioculescu la *Revista Fundațiilor* însemnează pentru d-sa trecerea de la foileton la studiu. Noua revistă, prin faptul că era o publicație de sinteză, care prin însăși natura ei este sustrasă de sub dominația actualității imediate, îi cerea criticului să întrebuințeze alte instrumente decît cele adecvate foiletonului.

Un studiu critic lunar, spre deosebire de cronica săptămînală, are neapărat un caracter de examen recapitulativ. Cărțile și faptele văzute de la oarecare distanță pierd din importanța lor individuală (pe care o prea mare apropiere

o exagerează de obicei) și se integrează într-un cadru mai larg și mai just. Mai puțin absorbit de aspectele izolate ale literaturii, criticul are răgazul de a considera liniile de ansamblu, de a urmări gruparea faptelor, de a degaja directivele generale.

E semnificativ că în cariera d-lui Cioculescu, începerea activității sale la *Revista Fundațiilor* coincide cu o marcată înclinare spre istoria literară. Cîmpul său de cercetare se lărgește, materialul documentar utilizat se amplifică, chestiunile literare curente sînt tratate în lumina problemelor centrale ale culturii noastre. Desigur nu din motive didactice se devotează criticul istoriei literare, ci din nevoia de a oferi activității sale un teren mai larg de mișcare.

Un autor, o operă, o problemă sînt astfel plasate pe harta culturii românești, cu indicația exactă a dimensiunilor.

Fixînd unui fapt literar antecedentele și consecințele, încadrîndu-l într-o familie, stabilind locul său într-o serie de evenimente și idei, d. Cioculescu a construit în decursul celor cinci ani de colaborare regulată la *Revista Fundațiilor* o adevărată geografie a literaturii noastre.

Între timp, în altă zonă de activitate, foiletonul săptămînal a rămas pentru d-sa un excelent mijloc de căutare și de expunere, mai mobil, mai rapid, servind oarecum de operație preliminară pentru studiul lunar, care rămîne instanța sa ultimă de judecată, după ce materialul a fost ales, clasificat, redus la elementele sale esențiale.

Din cele 60 de numere ce formează colecția *Revistei Fundațiilor,* pe primii cinci ani de apariție, d. Cioculescu a lipsit o singură dată, așa încît contribuția d-sale reprezintă astăzi 59 de studii critice.

Este mai mult decît o colaborare regulată : este o operă. Prin dimensiuni, ea oferă material pentru cîteva volume, iar prin importanța și varietatea problemelor tratate constituie un examen complet al literaturii românești moderne.

În genere, d. Cioculescu nu s-a abătut de la actualitatea literară, dar a folosit toate prilejurile care-i permiteau o întoarcere spre chestiunile noastre permanente de cultură.

Activitatea sa la *Revista Fundațiilor* a fost astfel organizată încît, fără a pierde controlul producției literare curente, a putut să atace, în același timp, cele mai esențiale capitole din istoria noastră literară, printr-o dublă stră-

duință de a privi valorile trecutului în lumina unei sensibilități critice de azi și de a încadra, de altă parte, operele și autorii actuali, în liniile mari ale evoluției noastre literare.

Obligațiile de cronică propriu-zisă, d. Cioculescu le îndeplinește în studiile ce poartă titlul general de *Aspecte lirice contemporane* și *Aspecte epice contemporane*, studii în care grupează de cîteva ori pe an, cărțile de versuri și de proză apărute între timp. Aceste „aspecte" păstrează un caracter de recenzie și sînt mai mult un prilej de a clasa materialul curent, în vederea unei reveniri ulterioare.

Liberat de îndatoririle cronicarului, criticul se poate dedica cercetărilor de ansamblu. Cele mai multe studii ale sale au un caracter monografic. Plecînd de la un pretext oarecare (o carte nouă, o retipărire, o comemorare), d. Cioculescu face examenul unui autor, în totalitatea operei lui, sau numai într-un sector al acestei opere, de la debut pînă azi, urmărind-o etapă cu etapă, dar precizînd mai ales caracterele generale. D-nii Tudor Arghezi, Liviu Rebreanu, Adrian Maniu, Ion Vinea, Perpessicius au găsit astfel, în același timp, un istoric literar și un critic, căci d. Cioculescu a reconstituit, pentru fiecare în parte, procesul de formare a operei, treptele de definire a personalității.

Din același grup de studii, pe care le-am denumit „monografice", fac parte și o serie de mari articole de evocare, scrise la moartea scriitorilor de seamă, pierduți în decursul ultimilor cinci ani: Bogdan Duică (Anul I, nr. 12), Gib Mihăescu (Anul II, nr. 12), G. Ibrăileanu (Anul II, nr. 5), Mateiu I. Caragiale (Anul IV, nr. 5), Octavian Goga (Anul V, nr. 7).

D. Cioculescu depășește cu mult în aceste evocări genul elogiului comemorativ, căci, dacă un sentiment de pietate însuflețește paginile sale, obiectivul lor principal este de a strînge, într-o judecată finală, concluziile unui examen critic complet.

În același spirit de devoțiune literară, dar și de strictă analiză critică, sînt scrise studiile d-lui Cioculescu despre clasicii noștri, care ocupă de altfel locul cel mai important în activitatea d-sale la *Revista Fundațiilor*. Eminescu și Caragiale sînt temele sale familiare. Le reia la fiecare nou prilej, fie pentru ca să adauge o contribuție proprie de istoric literar (cum a făcut nu de mult în magistralul stu-

diu din numărul pe octomvrie 1938 al *Revistei*), fie pentru a lua în cercetare un nou aspect al operei celor doi mari scriitori.

Poate că o vocație de critic se măsoară nu atît prin confruntarea cu literatura contemporană, cît prin întîlnirea cu autorii vechi, cu probleme „clasate", cu dezbaterile de mult închise. Este o probă de maturitate, de siguranță și de răspundere. D. Cioculescu a trecut-o strălucit. Studiile sale despre Eminescu, Caragiale, Creangă și Maiorescu sînt scrise cu cea mai îndreptată autoritate.

Orientarea d-lui Șerban Cioculescu spre istoria literară a fost remarcată și de E. Lovinescu, dar cu o nuanță de dezaprobare. Criticul era învinuit că se pierde în „tranșeele amănuntelor", că stabilește „puncte și virgule", că discută „date minime".

Cînd în publicistica noastră s-a abuzat atît de mult de improvizație și de ușurință, cînd munca de documentare a fost victorios înlocuită cu diverse jocuri de-a metafizica, exemplul unui scriitor care se supune unui travaliu riguros și îl acceptă ca pe o disciplină, este cel puțin remarcabil.

De altfel, credința noastră este că d. Cioculescu nu face istorie literară pentru istorie literară. Există capitole de literatură în care nimic nu este „minim". Orice nouă preciziune ce ni se poate aduce în legătură cu Eminescu și Caragiale este prețioasă. Cînd d. Cioculescu numără „punctele și virgulele" ediției Scurtu pentru a le confrunta cu ale altor ediții mai recente, nu face numai un act de justiție, reabilitînd o lucrare pe nedrept discreditată, dar limpezește o dezbatere. Felul minuțios în care d-sa verifică textele de care se servește arată o preciziune de metodă, pe care ar fi în drept s-o invidieze orice istoric literar de profesie. D. Cioculescu nu utilizează decît informații verificate la sursă. În această privință sînt interesante observațiile sale despre debutul lui Octavian Goga, observații prin care infirmă propriile mărturisiri ale poetului și rectifică anumite date, deși ele aveau o garanție de adevăr autobiografic.

D. Cioculescu este totuși un spirit prea liber ca să se lase asuprit de superstiția documentului. Sînt probleme de istorie literară, care nu pot fi rezolvate decît pe cale de prezumție și, acolo unde proba absolută lipsește, intră în joc

simțul de orientare al cercetătorului, curajul și instinctul său de a privi dincolo de faptele brute. Angajat într-o ipoteză, d. Cioculescu nu ezită să se rectifice pe sine însuși și să părăsească soluția inițial adoptată, atunci cînd verificări ulterioare o fac neprobabilă.

La un prim examen, d-sa îndepărtează din opera lui Caragiale o serie de articole publicate în *Voința națională* (*Revista Fundațiilor*, Anul III, nr. 10), dar, doi ani mai tîrziu, cu prilejul editării volumului V al *Operelor*, revine asupra primei soluții și își ia răspunderea de a i le atribui lui Caragiale. În absența dovezilor materiale sigure, decide intuiția criticului, nu însă fără o lungă și plină de răspunderi deliberare.

Este în acest singur exemplu o probă de suplețe, o lipsă de habotnicie istoriografică, o dovadă de modestie, de care poate un istoric literar de meserie n-ar fi fost în stare.

A fost totdeauna în critica d-lui Cioculescu o îmbinare de combativitate și reținere, dar incursiunile sale în istoria literară, fără să suprime accentul său de convingere, ba chiar de intransigență, i-au sporit acea moderație de ton, sub care se ascund cele mai categorice verdicte. Obișnuința de a privi lucrurile în desfășurarea lor istorică îi conferă criticului un simț al relativului, care îl dispensează să ia atitudini violente de indignare sau de polemică.

Cînd în 1935 d. N. Davidescu a lansat într-un fulminant pamflet împotriva lui Caragiale, învinuirea că marele scriitor este un „ocupant fanariot", fără nici o aderență românească, a fost în publicistica noastră o reacțiune generală de protest și de indignare, tradusă în cîteva replici fie ironice, fie injurioase, care tocmai prin excesul lor transformau un incident într-un veritabil „caz". Singur d. Șerban Cioculescu n-a luat parte la această emoție publică și, cu foarte mult calm, cu o neturburată răbdare, a reușit să reducă furtuna provocată de d. Davidescu la justele ei proporții, încadrînd-o în istoria noastră literară și arătînd că nu era vorba de un fapt nou, ci de repetarea unui atac vechi, intrat în obișnuința, dacă nu în tradiția literaturii noastre.

Cu acest prilej d. Cioculescu a scris un studiu de mare întindere (*Detractorii lui Caragiale, Revista Fundațiilor*, Anul II, nr. 10 și 11), pe care îl socotim definitiv în ma-

rerie, nu numai prin bogăția lui documentară, dar mai ales prin forța lui probantă.

Poziția critică a d-lui Șerban Cioculescu se definește prin activitatea sa. Profesiuni de credință vom găsi foarte rar în paginile acestui critic, căruia nu-i plac mărturisirile directe. Scrisul său este de obicei rece, exact, fără efuziuni și mai ales fără familiaritate. Persoana criticului nu este implicată în judecățile pe care le formulează.

În cinci ani de colaborare la *Revista Fundațiilor,* d. Cioculescu n-a vorbit decît o singură dată în nume personal, și atunci, nu atît pentru a se defini pe sine, cît pentru a sublinia, prin contrast, un mod de vedere străin de structura d-sale.

Mă refer anume la frumosul său studiu despre *Critica d-lui Perpessicius* (Anul IV, nr. 2), în care recunoaște un „critic de afinitate electivă", un „critic de consonanță", precizînd însă în același timp că personal face parte din altă „familie de spirite".

„Impresionismul scrisului este la d. Perpessicius recrearea operei literare, prin virtutea poetică a sensibilității sale...

Impresionist prin alcătuirea originală, prin structurație, d-sa nu revendică pretenția teoretică a unui instrument critic, ci ne oferă reacțiunea permanentă a unei sensibilități simpatice, în atingere cu opera literară. Sau, prin alte cuvinte, opera literară este pentru d-sa un reactiv, care îi servește exprimării de sine...

Ne este cu atît mai ușor să recunoaștem un lucru, cu cît noi înșine nu facem parte din aceeași familie de spirite ale criticii" (*R.F.*, Anul II, nr. 2, p. 397).

Ultimul aliniat este una din puținele declarații programatice ale d-lui Cioculescu. Ea este întregită, la finele aceluiași studiu, de o și mai limpede luare de poziție:

„...perspectiva noastră critică, obiectivă și axiologică (își) revendică o detașare față de opera literară și o privire exterioară, cu obligația judecății exprese de valoare..." (*Ibid.*, p. 398).

De altfel, cine a urmărit activitatea d-lui Cioculescu, nu așteaptă din partea d-sale declarații de principiu. Întreaga

sa critică se sprijină pe o categorică discriminare între fenomenul artistic și punctele de vedere străine de artă. Într-o vreme în care o confuzie progresivă de planuri face ca judecata literară să fie falsificată de tot felul de idei fixe, care vin din politică, din morală, din mistică, din gramatică și din numeroase alte domenii la fel de respectabile și de eterogene, critica d-lui Cioculescu afirmă, apără și promovează autonomia fenomenului estetic. Criteriul d-sale hotărîtor rămîne adevărul. Ceea ce este autentic, este legitim. Impostura, simularea, lipsa de necesitate intimă sînt în artă păcate grave, chiar cînd se camuflează în mari idealuri.

Dincolo de toate formulele abstracte, critica d-sale se silește să surprindă personalitatea creatoare a artistului. O personalitate realizată conform cu legea ei de viață reprezintă pentru simțirea și inteligența umană un mod nou de exprimare, pe care nu avem dreptul să-l respingem, chiar dacă el contrazice felul nostru personal de a fi. Cînd d. Cioculescu scrie despre Vasile Pîrvan *(Revista Fundațiilor,* Anul I, nr. 11), e limpede că nu aderă nici la sensibilitatea, nici la gîndirea lui, dar fără a eluda obstacolele care îl despart de ajutorul *Geticei,* înțelege și recunoaște tot ce este profund și adevărat în această personalitate dominatoare și, pentru un anumit gen de oameni, crispantă.

De asemenea, cînd afirmă — în repetate rînduri — valoarea poeziei d-lui Blaga, nu aderă, se înțelege, la misticismul acestui scriitor și nu încetează a fi, întrucît îl privește, un raționalist și un laic convins, dar nici nu exclude din cîmpul experienței umane, o fibră ale cărei vibrații, cînd sînt nesimulate, au un sunet atît de profund.

Arta în critica d-lui Cioculescu este un fenomen de conștiință, iar actul creator un act de claritate.

Explicațiile obscure i se par rudimentare chiar cînd e vorba de un scriitor de origină și expresie populară ca Ion Creangă. Oricît ar fi de seducătoare legenda unui Creangă necioplit („un țăran ca oricare altul"), care scrie din instinct, oarecum la întîmplare, din simplu har, d. Cioculescu o respinge și ne propune — lucru definitoriu pentru critica d-sale — o imagine de scriitor conștient, stăpîn pe mijloacele lui, o „personalitate literară" cu un „extraordinar simț artistic", ceea ce contrazice în totul „trăsăturile fabuloase

ale portretului său moral, dedus din anecdotică (*R.F.*, Anul IV, nr. 3).

Raționalismul și luciditatea d-lui Cioculescu nu au nimic schematic. În orice caz, ele nu-l împiedică să fie un pasionat cititor de poezie, ba chiar să opteze în acest domeniu pentru lirismul liber, de sursă directă, neînghețat de un prea mare control analitic. Cînd recomandă o „direcție salutară în lirica noastră, spre a scoate poezia dintr-un impas" (*R.F.*, Anul II, nr. 9), nu cere altceva decît o eliberare din tiparele unui ermetism formal, paralizant și o regăsire a unui filon de lirism natural.

În studiul despre poezia d-lui Ion Vinea (Anul IV, nr. 1), acțiunea de sărăcire voluntară a unui temperament liric, prin supunerea sa la o neîncetată constrîngere critică, este dovedită pînă la evidență și exprimată în formule ce depășesc prin adevăr cazul special, căruia i se aplică.

„Act lucid de reacțiune, poezia d-lui Ion Vinea rupe cu tradiția lirică, dar își întoarce primejdios asupră-și consecințele extreme ale spiritului de negație. Într-adevăr, ca un revers al spiritului critic, iese la iveală înfrînarea creației libere, mortificarea temperamentului activ al producătorului de poezie."

Acest „revers al spiritului critic" este oprit în scrisul d-lui Cioculescu — el însuși spirit eminamente critic — printr-un simț de moderație și de echilibru, care îl ferește de excese și care nu-l împiedică să fie sensibil la manifestări mai puțin abstracte, mai generoase, mai libere.

Este de altfel în orice atitudine a d-sale un element moderator, lipsit de exclusivism, care îl ajută să găsească atitudinea justă, în dezbaterile cele mai susceptibile de aprindere și de exagerare. Se cunoaște rolul pe care l-a jucat, uneori fără voie, în cele două bătălii literare duse în ultimii ani la noi, împotriva „stricătorilor de limbă" și a „pornografilor". Prin atitudinea sa critică și prin nivelul scrisului său, care depășește asemenea rudimentare probleme, d. Cioculescu nu putea fi decît un militant al libertății de expresie artistică. Neologismul nu este pentru d-sa o eroare absolută, ci un mod nuanțat de expresie ; morala nu este pentru d-sa un criteriu estetic, iar atîta vreme cît rămînem în limitele artei, pornografia este o chestiune care nici nu se pune.

Atitudinea d-lui Cioculescu în aceste două dezbateri nu făcea îndoială. Mai greu pentru d-sa era să stabilească anumite rezerve și discriminări, fără ca totuși să pară a face cuiva concesii strategice. Partizan al unei limbi vii, mereu reînnoită prin neologisme în mod natural aclimatizate, nu însemnează să legitimezi o limbă arbitrară, incorectă, falsă, devitalizată prin lipsa de contact cu vorbirea vie. De asemenea, apărător al libertății artistului de a aborda orice zonă a sensibilității umane, nu înseamnă să deschizi aceleași porți falsului artist. Sancțiuni de poliție în această materie nu pot exista, dar sancțiuni critice trebuie să existe.

Aceste discriminări, cu atît mai dificil de făcut, cu cît reaua credință le putea răstălmăci, d. Cioculescu le-a precizat în formule de o concizie și o subtilitate egală.

„Nimic din aceea ce este fatal unei structuri morale și fiziologice nu poate fi scabros" (Anul II, nr. 8).

„Sexualitatea nu se cuvine să intre în literatură, decît prin interferențele cu viața morală. Numai în măsura în care actul erotic corespunde unui moment de conștiință, el poate fi semnificativ" (Anul III, nr. 4).

„...nu dintr-o dispoziție moralizantă regretăm... (acest) strop de noroi, ci de pe o poziție critică exigentă, care dă drept de cetate mărturiilor infernului uman, numai cînd sînt semnificative și autentice" (Anul III, nr. 7).

Sîntem desigur departe de a fi îmbrățișat în articolul de față întreaga activitate a d-lui Cioculescu. Lectura unui critic te invită, prin toate implicațiile ei directe și indirecte, să refaci itinerariile lui și să revezi întreg materialul, pe marginea căruia a meditat și a scris. Este o operație care trece dincolo de limitele paginilor prezente.

Totuși, nu vom încheia fără a face cîteva observații, nu atît despre criticul, cît despre scriitorul Șerban Cioculescu. D-sa nu este ceea ce se cheamă un „stilist". Am mai spus-o, critica nu este pentru d-sa un gen literar, ci o disciplină intelectuală. Fără să fie neîngrijit, scrisul său nu este un scris de artist. D. Cioculescu scrie abstract, rece, fără elan (ceea ce nu-l împiedică să fie convingător), fără plasticitate. Din nevoia de a fi ordonat și clar, d-sa merge deseori spre formule rezumative, didactice, încărcate de expresii tehnice, cărora le lipsește puterea de sugestie imediată.

„Monotonia este în *Ioana* corolarul statismului psihologic. Deşi psihologia teoretică a d-lui Holban este mobilistă, postulînd neidentitatea morală a unui ins în timp — ceea ce este foarte modern —, structura individuală a eroilor săi, practic, rămîne clasică, prin alte cuvinte statică."

Iată o frază tipică prin abuzul de termeni abstracţi şi care ajunge la rezultatul neaşteptat de a deveni confuză, tocmai prin efortul ei de conciziune. Ne întrebăm dacă acest stil nu constituie un obstacol şi dacă el nu opreşte acţiunea critică a d-lui Cioculescu să-şi exercite întreaga ei influenţă în marele public cititor. Nu e însă mai puţin adevărat că în regiunea superioară de cultură, în care se situează activitatea d-sale, obiecţia noastră e nevalabilă.

De altfel, d-lui Cioculescu nu-i lipseşte darul de a prinde, într-o formulă concisă, o explicaţie generală. Caracterizările sale nu sînt niciodată „leneşe" (însăşi expresia de „caracterizare leneşă" îi aparţine), în sensul că nu recurg la epitete şi adjective vagi, ci diferenţiază, determină, indică, individualizează. Uneori un singur cuvînt îi e de ajuns pentru a exprima tot ce e mai propriu şi mai greu de definit într-o operă. Cînd vorbeşte, de exemplu, despre poemele „sicative" din *Joc secund,* redă cu această notaţie tot ce este aspru, rece, puţin steril în arta d-lui Barbu.

Pentru Matei I. Caragiale găseşte la fel de expresive caracterizări : „proză măreaţă, substanţă decadentă, zgîrcenie stearpă". Nu sînt adjective ; sînt adevărate definiri critice.

Despre d. Arghezi scrie cîteva pagini de analiză minuţioasă, pentru a explica de ce marele poet nu se poate realiza în epică, de ce romanele sale se destramă în incidente şi imagini magnifice dar neaderente, şi acest examen critic foarte amplu îl rezumă în cele din urmă într-o formulă revelatoare : viziunea arghezeană se datoreşte unui „sistem ocular poliedric". Este mai mult decît o explicaţie ingenioasă : este o precizare de structură.

Astfel de imagini şi formule fericite prin conciziunea şi adevărul lor se găsesc în mod obişnuit în scrisul d-lui Cioculescu, ceea ce reduce încă o dată obiecţiile asupra stilului său, care nu are alte ambiţii decît de a fi just şi exact. Anumită austeritate stilistică este necesară criticului.

Revista Fundaţiilor, februarie 1939

„Jurnalul" lui Titu Maiorescu (cel puţin în măsura în care cele două volume apărute pînă astăzi ne îngăduie să vorbim despre el) este un document, dar nu este o operă. Nepreţuita lui valoare stă în materialul brut de informaţie, pe care ni-l oferă. Istoria noastră literară şi politică din ultimele decenii ale veacului trecut — istorie cu care, în cîteva din momentele ei esenţiale, figura lui Titu Maiorescu se identifică — dobîndeşte prin publicarea acestui „jurnal" o sursă de o nespusă bogăţie şi de cea mai sigură autoritate. Sînt anumite capitole („Junimea", „Eminescu", „Creangă", „Caragiale") pe care istoricul literar nu le va mai putea scrie de aici încolo, fără să se refere la acest document. Nimeni nu ne putea da despre epoca lui o mărturie mai directă, mai precisă, mai dezinteresată. Locul central pe care Maiorescu l-a ocupat în cultura noastră dă acestor „însemnări zilnice" o forţă probantă unică.

Document de prim-ordin, jurnalul marelui critic nu este însă în acelaşi timp o „operă" propriu-zisă. Chiar dacă va fi întrevăzut pentru mai tîrziu posibilitatea publicării jurnalului (lucru care deocamdată nu reiese de nicăieri), este sigur că Maiorescu nu l-a scris în acest scop.

În genere, este în orice jurnal de scriitor un anumit trucaj, mai mult sau mai puţin involuntar. Gîndul că acest jurnal poate deveni cîndva public alterează, fără îndoială, caracterul lui de convorbire strict intimă şi exercită asupra scriitorului o anumită cenzură, conştientă sau nu. Este totdeauna ceva premeditat, „preconstituit" în asemenea texte, aşa-zise secrete, pe care din primul moment le ameninţă, ba, de cele mai multe ori, le ispiteşte publicitatea. Tiparul face parte din însuşi procesul de expresie al unui scriitor şi e foarte greu, sub cuvînt că nu scrii „pentru tipar", să te sustragi prezenţei, controlului şi ademenirii lui. E posibil ca, la punctul de plecare, Stendhal sau Goncourt sau Jules Renard să fi avut intenţia de a ţine, în jurnalele lor, socoteli strict personale, ferite de orice ochi străin, dar, cu vremea, ele au devenit chiar pentru autorii lor o adevărată operă, destinată mai curînd sau mai tîrziu tiparului. Atîta e deajuns

pentru ca libertatea de expresie să capete o instinctivă prudență. În literatură, cele mai mari sinceități sînt totuși discret „dirijate".

Ceea ce apără jurnalul lui Titu Maiorescu de această subtilă și trădătoare ispită, ceea ce îi garantează în mod neîndoios caracterul absolut privat, este lipsa lui de frumusețe literară. Ca document, cartea este pasionantă. Dincolo însă de acest punct de vedere, lectura rămîne fără interes. În sine, rupt din complexul de fapte pe care le luminează și de care e luminat, jurnalul devine amorf, monoton, indiferent. Trebuie să-l suportăm neîncetat la oamenii pe care îi cunoaștem, trebuie să-l măsurăm mereu cu personalitatea puternică a celui ce a scris, pentru ca să-și mențină, de-a lungul lecturii, întreaga lui valoare.

Dacă paginile din adolescență, pînă la 1859 sînt scrise uneori cu o neașteptată exaltare, cu izbucniri, efuziuni și disperări, ce adaugă portretului moral al lui Maiorescu trăsături nebănuite (lucru pe care critica literară l-a salutat ca pe o revelație, la apariția primului volum al însemnărilor, în 1937), jurnalul de mai tîrziu al omului matur, devine cu trecerea timpului nu numai sobru și reținut — lucru ce poate fi dat pe seama vîrstei — dar eliptic, grăbit, impersonal, ca un simplu carnet în care se consemnează scurt, aproape fără adnotare, veniturile, cheltuielile, călătoriile, întîlnirile. Este pe alocuri mai mult o agendă decît un jurnal.

Totuși, cel puțin în primele timpuri, jurnalul pentru Maiorescu răspundea într-adevăr unei necesități de intimitate, de proprie cunoaștere, de convorbire cu sine însuși.

Semnificativă această notă de la 17 ani : „...mă cuprinse iarăși acel sentiment de a voi să străbat, ce-l am atît de des, acea desperare că sînt încă necunoscut, acea voință de a sparge barierele — mă apucai cu mîinile de păr — și mă gîndii la «jurnalul» meu și scrisei într-însul — dar ce rece, ce rece !" (vol. I, p. 53).

Acest jurnal e un refugiu în ceasurile grele, un prieten, o consolare : „...altă bucurie n-am decît scrisul meu. Doamne, Doamne, dă să nu disperez și în ultimul ajutoriu : că apoi mi-am pierdut viața !" (*Ibid.*, p. 72).

Este, în sfîrșit, un mijloc de confesiune, un examen de conștiință : „N-am mai scris în jurnal : D-zeu știe, nu mai

simt nici un imbold spre descrieri ale propriilor mele sentimente" (*Ibid.*, p. 89).

Cu vremea, tot ce este și continuă să fie patetic în viața intimă a lui Maiorescu, se retrage din paginile jurnalului, rămîne în afară de ele. În ceasuri dramatice, el notează temperatura zilei, cheltuielile de transport, adrese de hoteluri și restaurante. Foarte rar, de sub aceste note și cifre reci, indiferente, puțin maniace, izbucnește un strigăt de deznădejde, care arată că, în adînc, viața acestui om ordonat n-a încetat să fie chinuită. Coloarea generală a jurnalului însă (mai ales în al doilea volum) rămîne cenușie, iar tonul impersonal.

Omul care consemnează cu grijă că biletul de tren pînă la Craiova costă 30 de franci, pînă la Brăila 33, pînă la Tîrgoviște 10 lei și 90 de bani, iar pînă la Chitila 1 franc și 20 (aproape că nu există pagină fără asemenea însemnări derizorii și precise pînă la centimă), abia ne lasă să bănuim dramele sufletești prin care trece.

Vom ști că joi, 9 septembrie 1882 au fost opt grade Réaumur, că sîmbătă 12 noiembrie 1883 au fost numai 6 grade, că miercuri, 23 noiembrie, dimineața, au fost „minus două grade", iar spre seară „plus 1 grad", vom ști că a plouat, că a nins și că a fost soare, dar nu vom cunoaște întrebările grave de conștiință pe care le trăia în aceleași zile.

Sub scutul acestor nimicuri zilnice, se refugiază o viață interioară profundă.

În genere, sufragiul public merge în cultura noastră spre tipurile profetice, retorice, lirice. Oriunde este un accent personal direct, oriunde izbucnesc manifestări spontane de temperament, se îndreaptă și adeziunea publică.

Avem o preferință de principiu pentru tot ce este „vulcanic" și, dimpotrivă, o rezervă stingherită pentru tot ce este reținut. Titu Maiorescu este încă în amintirea noastră prizonierul cîtorva adjective : aulic, rece, distant, auster.

Ne-am obișnuit să asociem dezordinea morală cu adîncimea de simțire. Gîndirea logică, luciditatea, claritatea de expresie, spiritul de consecvență par să excludă dramele interioare. Ce nu este convulsiv nu ne convinge, nu ne emoționează.

Adolescent încă, într-un moment de mare efervescență interioară (îndoieli, iubiri, nostalgii, ambiții !), Titu Maiorescu scrie în jurnalul său această frază, care se învecinează totuși acolo cu nenumărate naivități ale vîrstei : „...logica, această știință așa de extrem de interesantă. Ea m-a adus să năzuiesc spre cea mai bună formulare a cugetării, spre o exprimare fără greșeli, scurtă, adevărată, spre o ferire de acele cuvinte umflate și goale, pe care tinerii sînt așa de aplecați să le întrebuințeze ; ea mi-a insuflat întîi într-adevăr iubirea pentru o direcție de gîndire de care *niciodată* nu mă voi despărți" (vol. I, p. 84).

Acest simț de răspundere intelectuală, de justețe în expresie, de echilibru, de preciziune, oprește, desigur, manifestările furtunoase, reprimă gesturile prea vii și duce spre o anumită liniște formală, care seamănă cu lipsa de sensibilitate, cu indiferența. Pasiunile adînci, stăpînite, sînt mai puțin convingătoare decît sentimentele vorbărețe, expansive, cordiale. Chiar pentru oamenii din imediata sa apropiere, Maiorescu putea trece drept o fire închisă, socotită, cînd, dimpotrivă, sub aparența lui răceală, se ascundea o nevoie aproape dureroasă de intimitate : „Soru-mea mă numește un rece realist, un sistematic. Eu rece și realist ? ! O, Doamne, Doamne — de ce nu exiști ?" (*Ibid.*, p. 102).

Simplitatea, discreția, claritatea — tot virtuți moderate, șterse, lipsite de ostentație — au contribuit să-i creeze în timpul vieții și să o mențină pînă astăzi, masca severă pe care o cunoaștem.

Stilul Maiorescu făcea nevăzută, nebănuită viața lui interioară atît de dramatică. Gînduri de evadare, temeri de nebunie, triști paralizante străbat spiritul acesta limpede, care, pentru toată lumea, este însăși imaginea cumințeniei și a bunului cumpăt : „Doamne, scapă-mă de gînduri rele și de nebunie", exclamă undeva în jurnalul său tînărul Maiorescu (p. 67), strigăt ce pare atît de străin de figura „olimpiană", care ne-a fost transmisă : „Aș înțelege să fi înnebunit Carp, dar Maiorescu nu", va spune cineva mai tîrziu, căci, desigur nimic nu părea mai cu neputință, mai absurd, decît o explozie nervoasă la un om care reprezenta rațiunea, moderația, stăpînirea de sine.

Ceea ce a consolidat în mare parte imaginea general acceptată a acestui Maiorescu fără pasiuni, fără drame, fără

îndoieli, a fost probabil şi acţiunea sa politică, în care n-a mers niciodată pînă la atitudini extreme. Nu era nimic de tribun în el, nimic de agitator sau de conducător de mase. „Pentru o existenţă catilinară nu simt nici o vocaţie", îi scria lui Carp în 1870 (vol. I, p. 161).

Un anumit confort social, o anumită înclinare firească spre formulele medii, spre soluţiile de aşteptare, de conciliere, un refuz continuu de a se angaja în gesturi politice aventuroase (şi în această privinţă „jurnalul" aduce precizări importante) au contribuit la fixarea chipului său de medalie, grav, auster, academic. Nimeni nu-l vedea dincolo de această seninătate metalică pe omul „desperat de trist" (vol. II, p. 283), „profund dezgustat de viaţă" (p. 323), „pînă în fundul inimii nefericit", fără „altă ieşire, decît numai cea a liniştei eterne" (p. 313).

Nici în jurnal aceste momente de supremă încordare nu trăiesc decît într-un cuvînt, într-o exclamaţie, într-o frază — pierdute între alte nenumărate notaţii exacte despre viaţa care continuă. Undeva în adînc, dramele lui sufleteşti cresc singure, într-o dezbatere intimă cu atît mai dureroasă, cu cît e mai tăcută şi mai singuratică.

Viaţa sentimentală a lui Titu Maiorescu face oarecum parte nu numai din istoria noastră literară, dar şi din literatura noastră propriu-zisă, în deosebi de cînd cu moda romanelor mai mult sau mai puţin biografice. Jurnalul său, fără să fie prea insistent în această privinţă, ne lasă totuşi cîteodată să ne apropiem de intimitatea lucrurilor. Despre primele timpuri ale iubirii cu Clara Kremnitz şi despre primii lor ani de căsătorie nu avem cunoştinţă, căci, din nefericire, jurnalul dintre iulie 1859 şi ianuarie 1866 este pierdut. Atmosfera de mai tîrziu a menajului pare să fi fost amicală, afectuoasă, lipsită de pasiune, ca într-o tînără căsnicie burgheză.

Cîteva pagini din aprilie 1871 (vol. I, p. 168—172), relatînd o vizită a Principilor Carol şi Elisabeta la Iaşi, precum şi festivităţile la care doamna Maiorescu şi soţul ei au luat parte, ne dau nu numai un fermecător tablou de epocă şi de provincie (şi în această privinţă paginile trebuie neapărat citite, pentru poezia lor desuetă, pentru farmecul lor de lucruri vechi, demodate), dar şi cîteva imagini gra-

ţioase despre tînăra soţie : „Nevastă-mea avea încîntătoarea ei rochie de la Paris, de coloarea floarei de piersică..."

„Luni, 19 aprilie, ceai la Principi ; am fost şi noi invitaţi... Clärchen foarte drăguţ îmbrăcată : rochie albă de atlas cu buchete de trandafiri. Făcută pentru această ocazie."

„Marţi la ora 10 dimineaţa (astăzi), la 27 aprilie, au plecat Principele şi Principesa. Am fost şi noi la gară... Nevastă-mea avea costumul ei cel nou de la Berlin, a fost mereu foarte drăguţ îmbrăcată... N-am făcut cheltuieli peste puterile noastre, nici o para datorii pentru această ocazie, avînd mai dinainte toate în casă. A fost cu minte şi cu o mare satisfacţie pentru noi."

Tabloul de familie se completează cu notaţii mici, răzleţe, evocatoare. Tinerii soţi citesc împreună („Să citesc cu familia mea Fizica mică a lui Crüger", p. 150), fac muzică seara, cîntînd din Mozart şi Beethoven.

Cînd se turbură această armonie conjugală, cînd izbucneşte primul dezacord, cum se adînceşte, de ce ia forme atît de grave, de ce se transformă în tortura insuportabilă de mai tîrziu — jurnalul nu ne ajută să înţelegem. E posibil ca lucrurile să fi fost precipitate de apariţia turburătoare a Mitei Kremnitz, dar disensiunea pare mai adîncă, mai veche, mai esenţială. O simţim crescînd subteran sub însemnări zilnice indiferente, sarbede, pînă ce, tîrziu de tot (7 august 1882), după numeroase împăcări, amînări şi treceri cu vederea, o pagină de nesfîrşită melancolie (una din puţinele pagini frumoase ale jurnalului) ne apropie de sensul dramei :

„Nu trece nici o zi, în care să nu simt disonanţa între orice fibră a sufletului meu şi cel al soţiei şi, din nenorocire, şi al fiicei mele. Făcînd cu totul abstracţie de cine are ori nu dreptate, ci numai ca dispoziţie sufletească organică. Se prea poate ca adesea ele să aibă dreptate, iar eu să nu am — dar ce mi-e mie asta ? Cu mine, aşa cum sînt făcut eu şi aşa cum sînt făcute ele, ele nu se potrivesc.

Mă scol de dimineaţă, supra-emoţionat de orice nou peisaj şi întîiul meu sentiment e să deschid ferestrele. Cu neghioaba mea imposibilitate de a mă bucura singur de ceva, mă duc totdeauna dincolo la ele, şi totdeauna le turbur şi mă simt decepţionat...

Şi nici felul lor de a se îmbrăca nu-mi convine, în nici o privinţă. Sîntem într-asta absolut deosebiţi la gusturi.

Şi astfel trag mai departe la lanţul de sclav al vieţii mele, şi sînt condamnat să vreau să zbor, şi să cad iarăşi la pămînt, din cauza greutăţii de plumb" (vol. II, p. 106).

Mai neprecis este jurnalul asupra episodului Mite Kremnitz şi cu totul tăcut în privinţa iubirii pentru Annette Rosetti, viitoarea sa soţie. Cineva care ar citi cele două volume, nu ca pe un jurnal, în care faptele sînt dinainte cunoscute, ci ca pe un roman, urmărind desfăşurarea lucrurilor şi interesîndu-se de deznodămîntul lor, nu ar înţelege prin ce mister această „Annette", al cărei nume îl întîlnim de zeci de ori în decursul lecturii, între atîtea alte nume indiferente, devine în ultimele pagini nu numai o mare iubire, dar cheia dramei ce s-a desfăşurat nevăzută pînă atunci.

În jurnalul lui Titu Maiorescu, lucruri esenţial şi strict intime nu se văd decît foarte rar şi foarte greu. O armătură de fapte mărunte, de incidente cotidiane, de relatări grăbite, concise, de multe ori cu totul cenuşii şi neinteresante, apără şi ascund ceea ce se petrece în adînc.

Nu trebuie să abuzăm de jurnale şi scrisori. Avem de obicei înclinarea de a le socoti mai revelatoare pentru cunoaşterea unui om, decît opera sa publică. Tot ce este secret, familiar, ne atrage ca o destăinuire. Plăcerea de a umbla prin „hîrtii intime" este cu atît mai vie, cu cît se dublează cu sentimentul de a călca o interdicţie, de a pătrunde într-o lume închisă. E o plăcere de lectură uşor de înţeles, dar care păcătuieşte uneori exagerînd sensul „hîrtiilor intime", în detrimentul operelor împlinite, responsabile.

Nu vom căuta deci personalitatea lui Titu Maiorescu în jurnalul său, ci în cărţile sale. Care au fost lecturile lui, care a fost formaţia lui intelectuală, cum s-a orientat gîndirea lui critică, iată lucruri pe care scrisul organizat, tipărit, semnat al lui Maiorescu ni le va spune mai sigur decît notele sale răzleţe. Nu e însă mai puţin adevărat că găsim în aceste note unele amănunte care au farmecul lor şi care, prin preciziune, prin pitoresc, dau o viaţă nouă memoriei lui.

Nu ne este indiferent să ştim că *Tristram Shandy* al lui Lawrence Sterne era pentru ei, la 1858, o lectură familiară şi nici că *Jane Eyre,* romanul admirabil şi atît de puţin cunoscut astăzi încă, al Charlottei Brontë, făcea parte din cărţile lui preferate. Avem astfel sentimentul că împărtăşim

cu el lecturi comune, preferințe personale, și, în această întîlnire, figura lui ne devine mai apropiată, mai amicală.

Nu ne este indiferent să știm că-i plăcea în muzică Johann Sebastian Bach (lucru ce răspunde atît de bine stilului său, firii sale) și că în 1859 a ascultat cele două mari oratorii *Pasiunea lui Ioan* și *Pasiunea lui Matei,* chiar dacă ne miră că o prefera pe cea dintîi și chiar dacă am fi ispitiți să-i spunem că, în această preferință, s-a înșelat.

De obicei, gustul lui în muzică e sigur. (Ce frumos, ce exact îl definește pe Philip Emanuel Bach : „cam aspru, cu perucă, spiritual, delicat".) Chiar acolo unde greșește, ne e ușor să-l înțelegem. Îl detesta pe Wagner, poate cu prea multă violență, mai ales dacă rîndurile indignate din 1872, le citim astăzi : „E muzică asta ? Sforțări spasmodice ale unui impotent, care a luat filtru, simte avînturi și totuși nu poate. Îngrozitor !... Trebuie să fii tînără croitoreasă lunatică, ca să nu găsești așa ceva meschin, ferchezuit, ridicol... Ia 200 de instrumente de orchestră, mult decor pe scenă, 200 de bărbați și de femei la cor și lasă toate astea să urle împreună ritmic și în anumite acorduri muzicale stabilite — și *trebuie* să producă efect, prin masivitate. Dar de frumusețe muzicală nu e aici nici o urmă" (vol. I, p. 198—199).

Nu e vorba să observăm, cît de mult se înșeală, ci cît de mult această aversiune e în acord cu structura lui proprie. În Wagner nu suferea, desigur (și o și spune destul de lămurit în aceeași pagină, pe care regretăm că nu o putem transcrie în întregime), grandilocvența, pompa dramatică, lipsa de măsură, lirismul retoric. Asemenea trăsături, neesențiale, dar pitorești, vii, păstrînd un aer de impresie recentă, notată pe marginea unei cărți abia citite sau la sfîrșitul unui concert abia ascultat, evocă de-a lungul jurnalului figura lui Titu Maiorescu intim, prezent încă și viu printre atîtea lucruri defuncte.

Nu intră în rosturile acestui articol să arate în ce măsură „jurnalul" lui Maiorescu este un tezaur de istorie literară. Am spus destul de lămurit, din capul locului, că valoarea lui este considerabilă mai ales din acest punct de vedere.

Asupra raporturilor dintre Maiorescu și Eminescu, sau dintre el și Caragiale, asupra ședințelor Junimii, asupra

lecturilor făcute acolo, jurnalul ne oferă informații uneori capitale.

Din simpla consemnare a faptelor, din nuda lor expunere, de multe ori fără nici un comentar, se desprinde un Maiorescu plin de tact, de afecțiune, de prietenie, pentru marii scriitori pe care îi primea în casa lui. Aproape totdeauna, fie și într-o simplă înșiruire de nume, preferința lui critică găsește mijlocul să se afirme. Chiar dacă uneori are cuvinte aspre pentru Caragiale — care prin cordialitatea lui cam bruscă rănea poate discreția naturală a amfitrionului —, plăcerea de a-l vedea revenind, după o lipsă de cîtva timp și probabil după o răcire de raporturi, este vădită : „Azi dimineață Caragiali pe la mine, după vreo 10 luni de abstinență de vizite" (vol. II, p. 356).

Este, desigur, incomodul, răutăciosul, ironicul, „violentul" Caragiale, dar nu este mai puțin acel Caragiale care „a izbucnit în lacrimi, cînd a auzit ce e cu Eminescu" (p. 191), și nu e mai puțin acel Caragiale pe care Maiorescu îl duce pentru prima oară în străinătate : „Am plecat din București miercuri seara, ora 9, cu Clara, Livia și I. Caragiali, pentru care spre a-i face o surpriză, scosesem eu bilet și în orice caz voiam să-l pun în situația de a vedea Viena (întîia privire asupra civilizației pentru el)."

Generozitate discretă, simplă, fără ostentație, o afecțiune care exprimă în primul rînd stimă intelectuală, — ce departe sîntem de figura rece și academică, pe care o efigie prea simplificată ne-a prezentat-o multă vreme drept un portret !

Revista Fundațiilor, martie 1940.

DOSAR DE CREAȚIE

JURNAL DE ROMAN

I

Lucrez la un roman. Într-o zi mi-am dat seama că un anume lucru îi scapă consideraţiei critice şi studiului direct. Cuvintele ocoleau sensul profund al unui moment şi frazele nu angrenau în mersul lor adevărul pe care mă străduiam să-l spun. Dintr-o astfel de improprietate şi sărăcie de expresie, nevoia de a gîndi în fapte şi de a realiza o idee în mişcări s-a impus netedă. Simt că există o întreagă lume abstractă ce nu se lasă cuprinsă decît de logica anecdotei şi nu trăieşte decît prin ea. Nu gîndesc atunci decît în măsura în care povestesc.

Iată de ce mă pasionează aspectele imediate ale vieţii de fiecare zi şi de ce un minut nou mă cîştigă. Încep să nu cunosc în jurul meu decît materialul prim al unui univers ce aşteaptă să fie făcut pe voia mea, bucăţile informe şi dezorganizate ale unui roman virtual. Îmi însuşesc indispoziţia vecinului şi graba trecătorului, aştept o dată cu duduia de peste drum trecerea poştaşului şi mă dezolez o dată cu ea, atunci cînd plicul dorit nici astăzi nu se arată.

Înregistrez fapte diverse şi gesturi, aşa cum ar strînge cineva proverbe pentru un dicţionar. Fişe imaginare îmi ordonează descoperirile mici ale zilei ce trece : o strîngere de mînă ciudată, un salut ceremonios, o întîmplare neobişnuită, doi logodnici în vizită, un dansator neîndemînatec într-o sală de bal. Niciodată lumea nu mi s-a arătat mai crudă şi mai deosebită decît acum, în aceste exerciţii de mic reportaj intim. E destul să te apropii mai insistent de un lucru, pentru ca să-ţi dai seama că ceea ce tu socoteai elementar şi cunoscut e multiplu şi tainic. Altul e conturul şi alta lu-

mina, altele sînt feţele oamenilor, pe care aveai naivitatea şi suficienţa de a-i crede ştiuţi. Încerci un sentiment de instabilitate fizică din clipa cînd ai început să fii atent. Expresiile se despart de noţiune şi echivalenţele se dezmint. Posedai înainte un registru ordonat de sentimente şi gesturi. Ecuaţii predestinate îţi spuneau că încruntare se cheamă tristeţe, surîs se cheamă bună dispoziţie, o mînă la cap a gîndire şi ochi închişi a miopie vor să spună mîndrie. Din apropiere, toată această ridiculă ştiinţă de teatru şi cabotinaj se distruge şi faţa omului prinde o nobilă independenţă a înţelesurilor sale, o admirabilă spontaneitate, tălmăcirea senzaţiilor. Observaţia exclude fotografia. Maniera ei de înţelegere ţine de caricatură.

Am descoperit abia acum savoarea gestului. Îi urmăresc variantele şi îi studiez speciile, cum aş căuta — filolog — izvoarele dubioase ale unui cuvînt. Sînt mari despărţăminte şi clase pe care le crezi într-o ierarhie strictă. Recunosc aici un zîmbet pe care l-am mai văzut o dată. Caut bine şi îi aflu amintirii ăştia un înţeles. Familii întregi de tipuri şi expresii circulînd aproape fixe pe atîtea feţe străine.

Mi se pare că aş şti să desemnez cu mult adevăr un arbore genealogic numai cu ajutorul unei singure încruntări. O disting aceeaşi în o mie de versiuni deosebite şi pe o mie de feţe o văd cum se sapă sub alte trăsături, ca un acelaşi text iniţial într-un palimpsest. E o grafică predestinată şi monotonă, sub clişeele căreia se zbat atîtea vieţi diferite şi atîtea clipe ce se ascund cu alt sens.

Spectacolul e de un grotesc unic. Domnul, care a trecut adineauri cetind o gazetă, avea nasul gardistului din colţ şi pasul vecinului meu. Cu puţină bunăvoinţă, retuşat, ar putea fi redus la o unitate caracteristică străzii lui, dacă nu întregului oraş. Mi-l închipui limitat între cîteva „figuri", pe care le ştie pe dinafară, între cîteva zîmbete şi graţiozităţi repetate cu o promptitudine de gramofon.

Mi-am apropiat însă obiectivul şi îl privesc pe altă scară de proporţii. Trăsăturile s-au declanşat, de parcă a plesnit un arc şi iată-le, se grupează cu apropierea şi îşi schimbă unghiul cu perspectiva. Clişeul e spart şi iluzia trecută. Omul cu gazeta şi-a improvizat altă linie a nasului şi pasul lui alert taie aerul cu nu ştiu ce izbucnire personală. Mă în-

spăimînt. Sentimentul acesta al nestabilității n-ar putea trece drept un pirandelism de ocazie ?

Nu l-am văzut realizat decît de două ori, în două chipuri : o dată pe plaja de la Balbec, în primele întîlniri ale lui Marcel cu grupul Albertinei și altă dată într-un album cu desene de George Grosz. O halucinantă participare a vieții tuturora într-un curent vag și nestabil, ce se oprește acum în trăsăturile unui ins și cinci minute mai tîrziu, în glasul învăluit al altuia. O comunitate de senzații și umbre ce se lărgește și se subțiază într-o succesie cînd lentă, cînd desfrînată de imagini și linii. Pentru recunoașterea a treizeci de oameni nu prinzi la început decît o atmosferă neclară dar obsedantă, în care — nedefiniți încă —, se mișcă toți, legați de același mister inițial.

Cred că un roman începe de la această senzație de nedefinire și vag, printr-un efort către distinct și cunoaștere. Trăiești un timp într-o ambianță de probabilități și incertitudini, pînă cînd simți că a sosit ceasul convertirii lor în fapte și zile. Din variantele unui om, o alegi pe cea mai fermă : din toate bănuielile unei situații te fixezi în vecinătatea celei mai profunde. Pornești neexperimentat și singur ca un Robinson tînăr în fața oceanului și a pămîntului nelucrat. Și cu uneltele aspre ale începutului inventezi tu și refaci ostenelile altor mîini.

Toate acestea vor avea sau nu valoarea lor de artă — nu știu și nu mă interesează. O vor avea însă pe aceea de experiență. Îmi iubesc munca mai mult pentru sensurile ei decît pentru realizări. Detașat de o pagină scrisă, ea mă interesează mediocru. În mersul ei însă, în așteptarea frazei ce vine și a expresiei potrivite ce se anunță în viața imediată a scrisului, în mișcarea gîndului prezent acum cînd scriu aceste rînduri, în această activitate ce posedă marea calitate a *prezenței* îmi aflu înțelesul lucrului și bucuria lui. Nu mă complac de aceea în „inspirație" și „absență". Faptul scrisului mă găsește conștient și aproape de el, gata să-l înțeleg și să-l supun, nici o dată lăsat în voia condeiului antrenat.

Pornesc să scriu un roman cu sentimentul unei minuni personale, ce ar egala o pubertate sau o scăpare din moarte. Clar în această proprie creștere, îi însemn drumul, interesat ca de o poveste neobișnuită ce mi s-ar povesti. De cîte ori

această considerare a unei munci intime se va întîlni cu un adevăr de o semnificație depășind cadrul ei, voi fi bucuros să public un fragment din acest jurnal început astăzi.

Cuvîntul, 3 ianuarie 1929

II

„Cu ocazia incendiului de la magazinul de sticlărie Nistor, de pe strada Regală, un oarecare domn Zaharescu, cu domiciliul lîngă magazinul incendiat, s-a arătat la balconul casei pe care o locuiește și s-a adresat soției d-sale astfel :

— Dragă, acum ai să vezi ce splendoare o să fie, cînd o sosi pompierii.

Ce fel de mentalitate poate să aibe acest individ, care se extaziază în fața nenorocirii ? Dacă pe aceste vremuri de cumplită mizerie, se mai găsesc unii care să se delecteze în fața unui pîrjol, atunci să știți că am ajuns la marginea prăpastiei." (*Fulgerul*, Anul VI, No. 966, 27 decembrie 1928).

Am regăsit toată provincia, cu întreaga ei savoare de comic îmbufnat și convins, în acest petec de ziar brăilean, și nu mi-a trebuit să descind în ulița principală a tîrgului, să salut la bodega din centru notabilitățile și stîlpii mondenității de aici, sau să-mi sfîrșesc întîiele vizite familiare, pentru ca să reintru în tabieturi și actualitate. Ce poate să facă împotriva acestui mic cap de operă toată literatura d-lui Brătescu-Voinești, sau eroii pensionari ai d-lui Mihail Sadoveanu ? Convențională, provincia acestui fel de poezie aduce cu peisagiile dunărene, pe care fetele de pension învață să le facă la fel, cu cinci culori deopotrivă de tari, deopotrivă de dulci și deopotrivă de vechi.

În realitate romanul provinciei românești rămîne să fie scris. Un condei care să se poată rupe pe sine din mirajul elegiilor casnice al ogrăzilor moldovene, pentru ca să surprindă viața în aspectele ei directe, ar putea să găsească aci un material din cele mai fericite. Prea greu, fiindcă inedit, lucrul va fi fermecător tocmai de aceea.

Provincia noastră n-a fost abordată decît în două maniere. Tragediile ei se rezumă la tipul veteranului și al inadaptatului. Comicul ei se confundă cu hazul mahalalei.

Domnul Zaharescu, locatarul de lîngă magazinul incendiat, şi consoarta d-sale, poate evident să fie identificat cu vreunul din eroii *Momentelor*. Pateticul redactor al *Fulgerului* se plasează de asemeni uşor în repertoriul lor. Însă provincia vie şi maniacă, din ansamblul căreia acest moment delicios se luminează, universul acesta grav, pueril, onorabil, festiv şi atent al atîtor tîrgoveţi, atmosfera aceasta de morgă şi îngrijorarea în care conversaţia veşnică a gospodarului din balcon sună cu o frivolitate neiertată, dependenţa aceasta spontană ce te sorteşte credincios şi etern urbei, toată această moralitate de pokerişti blînzi şi sobri lipseşte din literatură. Foarte rare ori schiţa fragmentează ordinea unică a vieţii ăşteia şi o prezintă în instantanee. Romanul cu cadre largi, cuprinzătorul repertoriu al acestor personagii neutilizate, aşteaptă.

Dar mai ales aşteaptă să fie scrisă drama provinciei. Provincia este creatoare de tipuri. Centrul mare şi agitat, capitala de ţară distruge prin mişcare şi mulţime valoarea gestului şi expresivitatea lui. Pe uliţele drepte ale tîrgului oamenii gesticulează. În tramvaiele asaltate de călători grăbiţi nimeni nu se mişcă, decît pentru ca să urce sau să coboare. Tîrgul mic nu cunoaşte astfel de masări decît la 10 Mai. Tramvaiele lui (cînd sînt) plimbă decorativ trei oameni prin trei străzi drepte. Spaţiul îngăduie să fie populat cu gesturi şi timpul cu întîmplări. Cronica este gen ce-i aparţine exclusiv oraşului mic.

E aci o atmosferă balzaciană de ciudăţenie şi vechime. Ordonanţele primăriei au izbutit să clădească alăturate casele oamenilor, nu însă să le unească într-un şir, pe care să-l simţi normal şi spontan. E în strada oraşului mic un efort spre rural, în acest înţeles că ai voi parcă să-i vezi casele ieşind din aliniere, depărtîndu-se una de alta şi rămînînd fiecare străină în singurătatea şi misterul ferestrelor ei închise.

Din viaţa boierului provincial, literatura noastră n-a cultivat decît aspectul social al unor probleme mai mult în legătură cu reforma agrară şi votul universal, decît cu psihologia şi arta. Descompunerea unei clase — e formula tip care a fost standardizată. În realitate, în existenţa unui senior care se elimină din viaţa centrului mare şi se închide în lumea tîrgului, utilizîndu-şi fracul numai din trei

în trei ani, la vizitele suveranilor sau ale miniștrilor, trebuie că sînt puncte ascunse din alte tristeți, mult mai personale și mult mai profunde.

Ținem minte între casele mari ale Brăilei, o locuință ciudată, ridicată în fața catedralei de acolo, pe lîngă care treceam în fiecare an, mai mult, cînd — băiat de liceu — mergeam în șir la defilare spre prefectură.

O casă cu geamuri albastre și storuri lăsate veșnic, o scară largă de marmoră cu o pantă laterală pentru trăsuri („echipagii" îmi plăcea să-mi închipui atunci), cu porțile negre și închise dincolo de care ierburile creșteau într-o neregulă sălbatecă și exagerată, ca pentru un mister convențional de cinematograf. Am fost zilele acestea pe acolo și am regăsit tăcerea intactă și taina egală cu sine. De astă dată reminiscențe dintr-o poveste cetită justificau literar emoția : casa aduce cu parcul părăsit și depărtat al Isabelei lui Gide.

Cred că se ascunde acolo un înțeles și galeriile cu ferestre albastre sînt populate de scrumul unei întîmplări de demult, gata să renască din nou în amintirea cui s-ar hotărî să treacă pragul. Ce domnișoară s-a spînzurat într-o zi trecută, de plictiseală sau amor ? Ce domn bătrîn și văduv și-a sfîrșit acolo, pe un scaun de paralitic, ultimele zile ale unui roman consumat o dată cu el ?

Provincia asta tragică și istovită, cu miros de vechime și alură de deznodămînt n-o cunosc în nici o carte românească. Ar fi exagerat să spun, că romanul nostru e condamnat să nu creeze atîta vreme cît nu o va descoperi ?

Eroul, în înțelesul unui suflet bîntuit de maladia obsesiilor și a aducerilor aminte, de tragic și ridicul, de excedere și înfrîngere, pleacă din provincie. Fiindcă numai provincialul aduce cu el seriozitatea și asprimea „cazurilor de conștiință" și a conflictelor. O asprime, care se lipsește de grație și ductilitate, puțin prea uniformă și monotonă, lipsită de agremente și nuanțe. Madame Bovary și Hedda Gabler vin din orașul mic al tuturor dramelor și mediocrităților lente.

Un popas într-un tîrg de provincie — aceste zile de vacanță bunăoară — e aproape o lecție pentru un romancier în perspectivă.

Cuvîntul, 8 ianuarie 1929

III

Paginile de față au fost scrise cu hotărîrea de a nu fi niciodată publicate. Ele nu reprezentau pentru scriitorul lor decît un „carnet de lucru". O foaie de observație, într-o muncă prea complicată și lungă.

Exemplul lui Gide, care a scris un jurnal al romanului *Les Faux-Monnayeurs*, mi-a fost de folos. N-am ezitat nici o clipă să adopt o metodă, care mi se părea fericită. Nu făceam altceva decît să împrumut o unealtă, pe care n-o inventasem eu, ce e dreptul, dar care avea o valoare profesională generală. Îmi îngăduiam cu atît mai lesne acest împrumut de instrumente, cu cît „jurnalul" meu avea să rămînă în sertar. Ceea ce interesa atunci, sau credeam eu că interesează, era romanul pe care îl lucram, nu metoda mea de lucru.

Au trecut de atunci trei ani aproape. „Romanul", demult terminat, transcris și bătut la mașină, se afla încă în lada mea cu hîrtii vechi. Sînt hotărît să-l las pentru totdeauna acolo.

L-am propus unui singur editor, acum un an și jumătate : d-l Al. Rosetti, directorul Culturii Naționale. D-sa a refuzat să-l citească. N-am insistat și am oprit la acest unic demers aventurile mele editoriale.

Astăzi, romanul acesta este, față de mine însumi, cu desăvîrșire inactual. La o depărtare de trei ani, toate cusururile i le văd săritoare în ochi : n-aș putea accepta să tipăresc un manuscris peste care am trecut demult. În felul acesta, trebuie să-i fiu poate recunoscător d-lui Rosetti.

Aproape tot ce mi s-a părut valabil din cele 300 de pagini de manuscris, am publicat fragmentar în *Tiparnița literară*, *Cuvîntul* și *România literară*. Restul mi se pare greșit. Ce mi se pare mai ales greșit, este construcția generală a cărții, economia ei, logica ei interioară.

Cîțiva cronicari amici au avut bunătatea să anunțe că *Orașul cu salcîmi* (acesta a fost titlul din urmă al cărții) nu apare, pentru că editorii sînt niște oameni răi. Adevărul este că *Orașul cu salcîmi* nu apare, pentru că nu mai are de ce să apară.

Întîmplător, am găsit însă, zilele trecute, printre cîteva caiete mai vechi, notele şi observaţiile pe care le scrisesem pe vremea în care lucram la roman.

Ele m-au interesat mult mai mult decît însuşi romanul. Tehnic vorbind, ca un meseriaş, nu ca un artist, aceste note pot fi utile. Le public fără modificări, deşi înţelegerea lor va fi poate dificilă din cauza abrevierilor şi reflexiilor fatale unor însemnări personale.

Le dedic tovarăşilor mei de breaslă, tuturor celor pe care munca literară îi interesează ca o problemă în sine.

Paris, 17 ianuarie 1930

Astăzi am răsfoit într-o librărie o cărţulie de iniţiere sexuală *La vie de jeune fille* — dacă-mi aduc bine aminte. Un fel de medicină morală, cu sfaturi de higienă şi bunăcuviinţă. Am fost foarte bucuros să citesc acolo patru pagini cu întregul capitol despre menstruaţie. Surprinzătoare intuiţia cu care am scris primul capitol al romanului. Aşa dar, confirmările nevestei lui B., ale lui T. A., ale d-nei W. şi ale lui A. n-au fost simple politeţi.

Mica monografie medicală, pe care am cetit-o azi, cuprinde toată boala Adrianei şi îi descrie atît de amănunţit simptomele, încît dacă mai tîrziu cineva ar ceti romanul meu — presupunînd că am să-l termin şi am să-l public — şi ar cunoaşte cărţile doctorului, ar putea avea tîmpenia de a mă socoti „naturalist", dacă nu plagiator. Întîmplarea îmi dă curaj. Mai mult. Îmi actualizează romanul, mă repune în contact cu atmosfera lui, îmi redă gustul de a-mi cunoaşte eroii.

Voi continua deci să-mi scriu romanul. Se împlineşte aproape un an de cînd am scris pagina lui primă şi oricît aş vrea să fie altfel — observ că progrese în invenţie, în găsire de situaţii, în precizare de caractere şi temperamente — n-am făcut decît atîta timp cît am scris. E interesant lucrul, mai puţin pentru ceea ce crează imediat şi efectiv, cît mai ales pentru tot ce îţi dă de gîndit şi îţi sugerează.

(Cît adevăr — şi cu ce bucurie îl verific — e în pasajul ăsta al *Eseurilor:* „Et quand personne ne me lira, ai-je perdu mon temps de m'être entretenu tant d'heures oisives à des

pensement, si utiles et agréables ? Moulant sur moi cette figure, il m'a fallu si souvent me testonner et composer pour m'extraire que le patron s'en est fermy et aulcunement formé soy mesme : me peignant pour aultruy, je me suis peint un moy, de couleurs plus nettes que n'etaient les miennes premières. Je n'ay pas plus faient mon livre, que mon livre m'a fait...").

Aşadar, îmi promit să scriu. Nu ştiu dacă va trebui şi voi putea să rămîn exclusiv ataşat de roman şi dacă n-am să mă amuz între timp cu volumul de nuvele pe care astăzi îl văd atît de clar, dar e sigur că nu-mi voi mai permite nici o neglijenţă. Azi am recitit cele trei capitole scrise şi mi-am dat seama că merg. Mîine, poimîine am să fiu poate descurajat, dar mi se pare că astăzi văd bine şi că descurajarea va fi simplu capriciu.

Să stabilesc deci ce am de gîndit azi :

1) Romanul va fi într-adevăr povestea „grupului" meu. Nu văd acum decît lucruri puţine şi vagi. Începutul, adică mica glumă sentimentală Adriana-Paul. Foarte global povestea Adriana — X. Precis-sfîrşitul : a doua noapte după nunta Adrianei. Asta e tot. Pentru rest mă las în voia eroilor mei. Ştiu că au să se descurce.

2) Între capitolul doi şi trei am să introduc încă unul, în care să povestesc aerul de superioritate al Adrianei, care posedă „secretul" ei, faţă de camarade, extazul în capelă şi cearta cu Angela — nemenstruată încă. Eventual o grupare a clasei, după cum fetele au încercat sau nu încă evenimentul. S-ar putea aici povesti existenţa Aniei B., al lui H. D. etc., etc.

3) pentru moment trebuie să continui episodul Adriana-Paul, care pare mai mult necesar decît interesant.

ianuarie 22

Începusem să scriu astăzi abia — continuarea capitolului 3 (4 pe viitor). După cîteva rînduri, m-a oprit din lucru vizita lui Sdv. Plictisitor băiatul ăsta, vioi uneori, plictisitor prin lipsă de discreţie personală. Dar poate că nu este totuşi — nici măcar din punctul de vedere al romanului — o seară pierdută. Istoria lui are ceva livresc şi

emoţionant totuşi. Ar putea să fie un detaliu de mişcare în povestea Adrianei.

Foarte instructiv şi necesar pasagiul următor din *Lucien Leuwen.*

„Plus de détails, plus de détails, disait-il a son fils : il n'y a d'originalité et de verité que dans les détails".

24 ianuarie

Sînt leneş şi lipsit de curiozitate. Nu lucrez şi nici nu încerc măcar să lucrez. Şi cu toate astea anul ăsta e decisiv : voi fi sau nu un scriitor.

„En décrivant un homme, une femme, un site, songez toujours à quelqu'un, à quelque chose de réel" (Stendhal).

Nulla dies sine linea.

1 februarie

Toată greutatea şi problema romanului meu, cel puţin pînă ce voi fi stabilit firesc şi veridic atmosfera intimă a eroilor, este „tonul", vocabularul, atitudinea fetelor în intimitate. Trebuie să ştiu ce este pudoarea lor şi ce nu este. Trebuie să le fac să-şi descopere misterele sexuale lor înşile, într-o dispoziţie de sentiment, care să nu fie nici impudoare, nici bravadă, nici exces de timiditate, nici ingenuitate afectată. E un amestec de curiozitate şi reţinere, de confesiune şi nedumerire, ceva care ţine de o descoperire şi de un mister. Nu se poate ca ceea ce noi băieţii rezolvăm printr-un anume vocabular, anume maniere şi anume libertinaj săptămînal să nu fi găsit în intimitatea fetelor mijloace de expresie deosebite, mai puţin directe desigur, dar tocmai de aceea mai pasionate. Trebuie să sugerez, sau poate să tratez de-a dreptul, dubla semnificaţie pe care lucrurile şi cuvintele trebuie să o aibe în spiritul lor. Ceea ce noi numeam „număr", „bijboancă", „lumînare", „banat", „ouă", terminologia asta de argot, care mai tîrziu, cînd ne-am civilizat şi am devenit mai oneşti decît o mică bestie de 16 ani, s-a transformat într-un langaj simbolic şi personal, trebuie să aibe în intimitatea fetelor echivalenţe.

Din ce în ce simt mai mult necesitatea capitolului ce urmează să fie intercalat între 2 şi 3. Acolo va începe lumea fetelor. Creşterea, apariţia sînilor [...], va fi o schimbare

surdă și progresivă ce va împărți clasa, va strica prietenii, va stabili noi legături. Fiecare eveniment al pubertății va căpăta un nume oarecare, găsit întîmplător și generalizat pe urmă. Va fi un alfabet secret al fetelor, cu care mai tîrziu se vor amuza în prezența băieților, ele între ele, utilizînd cuvinte care au un sens ascuns și sexual, dar strigîndu-le în gura mare. Nici un moment însă lucrul ăsta nu va lua aerul unei pornografii sau al unei perversități. Trebuie să fie ceva foarte simplu, foarte vesel și fără intenții. Un joc de inteligență, de poftă și de tiranie.

Adriana se ceartă (capitolul intercalat) cu o prietenă. „Nu mă înțelege", are să-i explice maică-si. Leagă o prietenie nouă cu Angela, căreia îi spune, incapabilă să exprime altfel evenimentul, că e tristă pentru că „au înflorit salcîmii". Angela înțelege imediat sau peste două-trei zile și răspunde că și pentru ea au înflorit salcîmii. „Au înflorit salcîmii" devine formula clasei. Mai tîrziu fetele o vor utiliza în scrisori, în confesiuni, în amintiri.

Toate bune. Dar de ce nu scriu ?

15 februarie

Am terminat capitolul III, azi dimineață chiar. Sînt mulțumit. Am izbutit să grupez întîi oameni de care aveam nevoie și să creez (mi se pare cel puțin) ceva din atmosfera pe care o doream în însemnările de la 1 februarie. În genere am scris ușor, excepțional de ușor, de antrenat și de bucuros. Dacă nu ar fi fost cele două zile de febră, care m-au obligat să stau în pat, terminam tot capitolul într-o zi. Mă bucură mai ales fraza simplă pe care am utilizat-o continuu. Va trebui neapărat să revăd, din acest punct de vedere capitolul I și să tai nemilos adjectivele. Observ că foarte rar un adjectiv are cu adevărat în poveste, calitate evocatoare : de obicei complică inutil și ascunde mersul faptelor.

M-am gîndit la tot felul de lucruri în timpul ultimelor nopți, împiedicat mai ales cum eram să dorm din cauza febrei. Nu știu ce voi reține din toate aceste lucruri — unele prea vagi, altele prea complicate — dar mi se pare că cel puțin următoarele hotărîri trebuie să nu le uit : 1) Oricare va fi întorsătura pe care ar lua-o cu timpul povestea, va

fi necesar să păstrez catrenul X — Adriana, Y — Angela. Complicitatea lor, mentalitatea lor specială, excitația comună, scena pe dormeză în timpul căreia Angela juisează privind gesturile ascunse, mîngîietoare și de indiferență afectată cu care X o „iubește" pe Adriana, scena de la grădină, plimbările cu mașina seara — toate astea mi se par adevăruri de o sensibilitate și de o psihologie cu adevărat interesantă. Evident, atmosfera închisă a sexualității ăsteia de catren, are să trebuie să fie astfel realizată încît să nu amintească deloc de *Enfants terribles*. E cu totul altceva.

2) Va trebui de asemeni să păstrez menajul cast și pervers, pe care timp de o săptămînă îl vor duce către sfîrșit Adriana și X la București, pînă în ziua cînd vor observa că au devenit urîți de extenuare.

Eventual, pentru a ușura venirea Adrianei la București, aș putea s-o mărit pe H. D. cu Paul, ceea ce mi-ar înlesni în același timp o mai directă cunoaștere a cazului ei.

În orice caz, episodul amoros și intim, Adriana — trebuie să fie preferat episodului B, în cazul în care lungimea romanului mă va sili să renunț la unul din ele. Căci romanul nu trebuie să treacă de 300 pagini tipărite. Vreau o carte suplă, ordonată, liniară, în care viața să se desfășoare destul de amănunțit ca să fie cunoscută, dar destul de ascunsă ca să-și păstreze misterul. Mi se pare că aș rata lucrul ca „experiență de primă carte", dacă aș face altceva.

3) Încep, în sfîrșit, să-l văd pe X, care pînă azi nu era mai mult decît noțiunea „amorez", complement al Adrianei. E un băiat de inteligență interesantă, adică neclară, deseori scăzută, uneori însă acută, rea, lucidă. Nu e un „erou superior". De asta mai ales vreau să mă feresc. „C'est la côté Maurois". Pe Adriana are s-o intimideze la început tocmai prin răutatea și cruzimea replicilor lui, care pînă la urmă se vor dovedi a nu fi decît semne de timiditate violentată.

5) Urmează să termin, în fine, cap. IV (Adriana-Paul) care acum poate fi mai interesant pentru că poate adînci datele capitolului III și pentru că poate fi mai instructiv. Apropierea de eroii adevărați se va face astfel pe o cale încă o dată întîrziată. Ceea ce mi se pare că sugerează mai sensibil realitatea.

O dată terminat pasajul ăsta, mă voi găsi în faţa dramei însăşi. Povestea va fi reluată deci în capitolul următor, de la primele zile ale toamnei aceluiaşi an.

19 februarie

Nu ştiu pînă unde voi merge în cunoaşterea vieţii lui X. Să scriu cartea din punctul de vedere al Adrianei şi să-l prezint pe X, numai în măsura în care poate fi văzut şi necesar să fie antrenat în povestea ei exclusivă ? Să-l ţiu deci pe un plan secundar şi să-l cunosc fără detalii, lăsîndu-l puţin în umbră, cu posibilităţi ce ar putea fi reluate aiurea ?

Sau dimpotrivă, să-l prezint amănunţit şi pe măsură ce viaţa lui se va apropia de a Adrianei să o fac cunoscută ca şi pe a ei, de la pubertate mai departe ?

În primul caz, mi-e teamă să nu sărăcesc perspectiva povestei. În cel de al doilea, mi-e teamă să nu o complic prea tare, deviind chiar linia dramei de la cuplul X — Adriana, la cuplul X — Pp. Ultima primejdie mi se pare mai serioasă, dar în acelaşi timp mai ispititoare. Căci istoria X-Pp. (care ar putea să-i fie nu numai verişoară, ci amică şi protectoare) e caracteristică : poate da ceva foarte frumos pentru psihologia lui X şi poate lărgi mai departe povestea.

Pe de altă parte, mă gîndesc că tot episodul Pp., cu revelarea sexualităţii lui X, noaptea în tren către Vatra Dornei, cu jocurile cu gajuri, cu serile tîrzii petrecute împreună şi cu intimitatea nesigură pe care o scuză rudenia şi pe care o subtilizează vîrsta lor deosebită, e o temă pe care mult mai adînc aş putea-o urmări în al doilea roman la care cuget şi că ar avea nevoie de „persoana întîia", evitată pe drept cuvînt acum, pentru a-şi realiza toate nuanţele de sensibilitate şi psihologie.

Nu ştiu deci cum se vor întoarce lucrurile. Dar dacă mă hotărăsc pentru o prezentare a lui X (vreau să spun dacă X are să mi se impună el mie — fiindcă eu nu-l caut), atunci în orice caz Pp. trebuie ţinută departe, trecerea ei fiind abia sugerată.

14 martie

Cu ce părere de rău îmi reiau la ceasurile 3 fără zece, cursul de ştiinţe financiare, părăsit două ceasuri mai înainte, şi ce inutilă simt că e munca asta, rezumatul dinainte, şi toate ştiinţele juridice din lume, cînd totul — şi cugetarea mea de fiecare zi şi excitaţia de imaginaţie în care trăiesc de la un timp — mă cheamă spre viaţa Adrianei. Să sper că în ziua în care voi fi din nou liber, am să regăsesc jocul tot atît de viguros, tot atît de nou şi plin de tot atîtea posibilităţi ? Pînă atunci nici povestea Adriana-Paul (întoarsă pe un drum care m-a surprins), nici măcar reflecţiile critice în marginea romanului nu voi avea timp să le însemn.

26 martie ! Dar încă o dată, am să regăsesc atunci dispoziţia de astăzi ?...

14 aprilie

Y fuge de acasă. O iubeşte pe Angela, „în tăcere". Îi spune lui X că vrea să se omoare şi îi arată un bulin alb (sublimat ?). X îl duce la bibliotecă, Y rămîne acolo vreo săptămînă — zi şi noapte, dormind pe un pat improvizat şi hrănindu-se cu mîncare pe care X izbuteşte să o fure de la el de acasă în timpul meselor şi i-o aduce sus pe furiş. În închisoarea lui voluntară citeşte *Crimă şi Pedeapsă*.

Oraşul alarmat de lipsa lui Y. Adriana, care între timp s-a împrietenit suficient cu X, află de la el şi locul unde se află Y şi cauza fugii lui : amorul pentru Angela. Discuţiile lor asupra cazului Y — Angela, crează un fel de atmosferă proprie mărturisirilor indirecte. Fără să-şi dea seama, Adriana, apărînd-o pe Angela, şi X pe Y, îşi apără propria lor nedumerire, speranţă, timiditate şi îndrăzneală. Nu ajung poate pînă la mărturisiri. Dar jocul, fără să fie clar pentru ei, e edificator pentru mine. De aici încolo Adriana va pierde treptat moralitatea ei de „fată a mamii", iar X scepticismul de bărbat deziluzionat (la 16 ani).

În continuare povestea se clarifică. X nu primeşte să-i vorbească Angelei, verişoară pentru care are un desăvîrşit dispreţ din momentul în care vede un bărbat pierzîndu-şi capul pentru ea. Dar Adriana o va face. Angela, care nu bănuia nimic, e măgulită de romanul lui Y şi — desigur — disperată de soarta lui. Primeşte imediat să-l viziteze în ascunză-

toarea lui de la bibliotecă. O scenă încurcată, copilăroasă (și decisivă pentru psihologia catrenului, care, din acel moment începe să se formeze) are loc între Adriana, Angela, X și Y. Tăcere, cuvinte aspre, lacrimi... Adriana și X se duc în altă odaie, Angela și Y rămîn singuri și se înțeleg.

Nu văd încă psihologia lui Y. Băiat interesant ? Mediocru ? Realmente îndrăgostit de Angela, sau numai excitat de rezistența împrejurărilor, pînă cînd accesul devine ușor și relațiile clarificate ? Rămîne în cîmpul meu de vedere în tot timpul povestei, sau dispare din ea îndată ce drama se limitează și se închide între Adriana și X ? Care sînt relațiile lui cu X ? Dar cu H ? Cu întreg grupul în sfîrșit ? Starea civilă ?

Dimpotrivă, mi se pare că o cunosc pe Angela. Sentimentală, bună, timidă, speriată totdeauna. O senzualitate nediferențiată. O carne care se lipește și tremură. Doi ochi căprui, veșnic umezi, un nas ascuțit și căutător, o îmbrățișare inconștientă de plantă, o perfectă incapacitate de a înțelege incompatibilități, ezitări, scrupule intime, rezistențe morale în amor. Trece din brațele lui Y în ale altora cu o grație și o liniște absolut firească. La reproșuri sau nedumeriri răspunde cu o expresie mirată de căprioară, căreia cineva i-ar reproșa că mănîncă (dar nici căprioara, nici Angela nu înțeleg nimic). Nu e „imorală". Problema nu se pune cu privire la ea. Nu e nici morală. X, care are anumite asprimi etice va ceda în fața ei și va fi amuzat de acest libertinaj instinctiv. Angela va fi însă mirată și intimidată de rezerva lui inatacabilă. E singurul bărbat pe care îl cunoaște bine și nu o sărută totuși.

14 iunie

Am trecut alaltăieri examenul. Revin la caietul ăsta mai mult din obișnuință și parcă pentru a-mi îndeplini o obligație la care nu pot și nu vreau să renunț. În realitate sînt foarte obosit și cu totul străin de literatură. De două săptămîni am părăsit și foiletonul *Cuvîntului*. Va trebui însă să-mi reiau obiceiurile și să-mi reeduc pasiunea. (Cred că termenii sînt exacți : o pasiune se poate reeduca — în lite-

ratură ca și în amor.) Dealtminteri după două săptămîni de odihnă — mai ales dacă am să plec din Paris și am să-mi găsesc undeva în Bretagne un sat simpatic — sper să pot lucra serios. În linii mari romanul e limpede. Pînă la toamnă ar putea fi gata.

Din multele lucruri pe care le-am aflat în timpul acestor două luni de pauză și pe care nu le pot însemna acum aici, fiindcă nici n-am poftă de scris, nici nu mi le-aș putea aminti pe toate, îl reţin pe cel mai important. Trebuie să scriu o carte care să fie a mea. Nu un roman, ci un jurnal, o carte de descărcare personală, de revizuire și „punere la loc" a cîtorva idei și probleme, peste care nu voi putea trece decît în ziua în care le voi fi așezat definitiv în scris, ca pe o veste într-un plic pe care îl închizi și îl trimiți.

Desigur faptul nu are nici o legătură cu romanul Adrianei. Dimpotrivă, sînt hotărît să nu scriu un rînd din acest „jurnal" pînă ce romanul Adrianei nu va fi terminat pînă la ultima linie. Jurnalul îmi va sluji însă, întrucît va avea să realizeze o bună parte din materialul de viaţă, pe care altfel îl simţeam îmbulzindu-se în viaţa lui Y, și va degaja astfel prima mea carte. Defectul de „a spune tot", semn de entuziasm și naivitate, îmi va fi astfel aproape fără de voia mea, evitat.

Annecy, 23 iulie

A. B. se va chema poate Margareta Donciu, dacă nu cumva n-am să prefer un nume comun, inexpresiv, oarecare : Ionescu, Popescu...

B. se va chema pe numele lui adevărat Tache Poporeaţă, iar sub pseudonim Alfred Vioriu. Asta va corespunde poate pe de o parte vulgarităţii lui funciare și sensibleriei lui de calitate atît de variabilă.

Pp. se va chema Elisabeta (nume nobil, are să remarce X : nu cere diminutiv. Ca Adriana, de altminteri). Aș prefera chiar pentru ea Elisabeta Donciu, și ar urma să-i găsim Margaretei altul.

La căsătoria lui H. D. cu Paul, Soeur Lucrèce se omoară. Asta mă dispensează să insist asupra relaţiilor ce ar fi putut să fie între ea și H. D. și lămurește tot ce se întîmplă mai tîrziu.

26 iulie

Soeur Lucrèce se va chema Soeur Denise.
H. D. se va chema Lucreţia.

26 iulie

Am terminat azi capitolul V şi sînt profund nemulţumit. La transcriere va trebui să-l refac de-a binelea. Voi reţine desigur schema lui epică, fiindcă e necesară continuării povestei. Dar am să tai fraze întregi şi am să înlocuiesc aproape tot. Am fost zilele astea de o surprinzătoare incapacitate de expresie. Sînt în capitolul ăsta unele fraze de-a dreptul plate, altele inutile, altele false. Am impresia că am mers pînă la „gen idilic".

Se pare că încep de acum încolo noi şi mari dificultăţi. Cea mai mare : X.

Îmi dau seama că nu am să pot avea o judecată exactă asupra romanului, pînă ce nu-l voi fi terminat. Eroii ăştia ai mei îşi fac de cap. Eu vreau să-i duc într-un loc şi ei o iau aiurea. Au un teribil chef de viaţă... Deci abia la urmă am să pot şti ce trebuie făcut, ce trebuie suprimat şi cum trebuiesc reluate lucrurile. Deocamdată nu e bine să pierd voia asta bună, care îi antrenează. Treaba lor, ... „Cum au să-şi aştearnă, aşa au să doarmă" vorba Mamei. Dar de vreme ce va fi neapărată nevoie de o serioasă transcriere (dacă nu de două), şi de vreme ce lucrul merge atît de încet (nu mai mult de două pagini pe zi — ruşinos !) mi se pare că n-am să pot face să apară cartea la iarnă. Păcat. C. P. ar fi găsit poate un editor şi m-ar fi interesat să apară volumul în lipsa mea din ţară. Nu mă simt în stare să împlinesc oficiile mondene şi critice ale unei apariţii.

30 iulie

Terminat ieri seară capitolul VI. În genere nemulţumit. Dar mi se pare justă — pentru început — ţinuta Elisabetei.

Regulă : cît mai multă discreţie, cît mai puţină insistenţă în ce priveşte persoana ei. Episodul Elisabeta — X trebuie să fie doar fundalul neclar, pe care se detaşează liniile precise din planul întîi, ca în tablouri.

14 septembrie

Da, 14 septembrie, o lună jumătate de lene. Cînd vreau să mă scuz îmi spun : o lună jumătate de vacanță. O meritam în definitiv. Și nu o regret. A fost R. N. A fost mai ales O. Au fost plimbările, băile, barca.

Am reînceput lucrul de vreo 5 zile. Am început caietul nou și asta m-a bucurat. Am terminat ușor capitolul VII. Azi l-am sfîrșit pe al optulea. Sînt nemulțumit în detalii. Sînt însă mulțumit de mersul povestei. Voi revedea detaliile, și le voi revedea serios, la transcriere.

Dificultatea prezentării lui X o cred trecută. A fost firească. Scena capitală din mansardă e, ca atmosferă, exactă, dar e foarte prost scrisă. De aici încolo romanul mi se pare lămurit și ușor de urmărit pînă la capăt. Am făcut între timp mari progrese în ce privește economia cărții, împletirea faptelor, cunoașterea oamenilor. Îl văd bine pe Hlz. Bine, pe Lucreția, Elisabeta, Margareta. Îmi va fi greu să le țin destul de departe și să mă dezinteresez de ele. Întrevăd parcă necesitatea unui nou roman, în urmare.

Mă înlesnește și mă clarifică despărțirea cărții în două părți : pînă la plecarea la București și de acolo mai departe. În aceeași măsură în care, în prima parte, am desfăcut drumurile povestei ramificate și din ce în ce mai largi ; în aceeași măsură va trebui să le adun, în a doua parte, să le strîng convergente spre Adriana și X. Cred că Bulim nu va avea ce să caute în roman. Pe altă dată.

Toate ar fi bune dacă nu ar fi variațiile mele de dispoziție. Sînt zile cînd mă îndoiesc crunt de valoarea lucrurilor pe care le scriu și atunci pierd pofta de lucru pe vreme îndelungată. Sînt alte zile cînd romanul mă interesează destul și cred în el. Aș vrea să-l termin o dată. Mă obosește. Și mi-e dor de alți oameni.

X se va chema poate Gelu. Nu-i cunosc încă numele de familie. Y se va chema poate Victor Bunea.

Hlz, se va chema pur și simplu Buță.

15 septembrie

Dacă m-aș putea obișnui cu gîndul că ceea ce scriu nu se poate măsura ca valoare decît de la cel puțin 50 de

pagini mai departe, dacă aș fi mai puțin terorizat de nuanța unui cuvînt sau de utilitatea altuia, aș scrie poate mai ușor și pe proporții epice mai largi. Mi-e groază de o frază, care nu se angrenează în ritmul celorlalte, mă otrăvește o replică, un gest, un amănunt, care mi se pare străin de adevăr. Ca și cum ar fi vorba de adevărurile și viața mea, nu de ale lor.

Plătesc astăzi ușurința de a fi scris zilnic pe șase pagini, în trei ani de foiletonistică.

20 septembrie

Terminat azi (după o pauză de două zile : plimbarea la Geneva) capitolul IX. Primul gînd, terminîndu-l, a fost să-l deplasez și să-l pun urmare capitolului VI. Renunț însă.

21 septembrie

Îmi iau o vacanță de o săptămînă și o scriu aici, ca să nu uit. Dacă lunea viitoare, la Paris, nu reîncep să scriu zilnic, sînt un nătărău. Romanul e pe cale bună. Dacă lucrez nu mult, ci regulat, va fi neapărat gata între 15 noiembrie și 1 decembrie.

În cele două zile, cît mai rămîn la Annecy voi trebui să scriu toate scrisorile cu care am rămas în urmă. Pe urmă, îmi acord restul săptămînii ca să mă reobișnuiesc cu Parisul și să mă aranjez acolo.

Paris, 27 septembrie

Întîia pagină scrisă pentru cap. X va face introducerea capitolului *Între vii*. Celelalte trebuie suprimate de pe acum. Țiu să scriu chiar azi și să-l termin, dacă se poate, pînă mîine, ca un capitol pentru Buță. Nu știu dacă va fi neapărat necesar să-l păstrez mai tîrziu. Am însă absolută nevoie să-l scriu, chiar dacă ar fi să-l elimin pe urmă. Altfel nu aș putea vedea clar întîmplările din iarna ce urmează. Pe urmă voi relua de la capăt cap. X. E mai bine așa.

Sînt de ieri dimineață la Paris. E toamnă, e frig. Pe Bulevardul Saint-Germain am văzut copacii desfrunziți și negri. Pd. nu vine decît mîine seară. Și singur, am un teribil

dor de stat în casă : de răsfoit prin cărți, de scris. Renunț deci la vacanța acordată.

28 septembrie

Terminat azi cu capitolul Buță. Va fi al 10-lea. Acum, cu excepția acestei digresiuni neprevăzute, pe care de altminteri nici nu știu dacă am s-o păstrez la transcriere, romanul continuă după ordinea stabilită pînă la sfîrșitul părții întîia.

1 octombrie

Sînt în capitolul al XI-lea, terminat mai zilele trecute, cîteva lucruri, care ar putea să dea romanului altă logică, decît aceea pe care faptele o au.

Mi-e teamă bunăoară că psihologia eroilor mei trece aici spre „mister". Spre un mister ce reiese nu din situație, ci din termeni ; nu din fapte, ci din stil. Calm, vis, joc etc., etc. sînt expresii de atmosferă simbolistă. Nu știu cum m-am lăsat în voia scrisului și am acceptat asemenea efecte îndoielnice. Un roman trebuie să fie scris cu claritate. Dacă mai rămîne între fapte și între înțelegerea lor, un loc pentru vis, cu atît mai bine. El însă nu trebuie să fie datorit cuvintelor. Nu trebuie să-mi fie datorit mie.

Va trebui deci să revăd cu multă băgare de seamă anumite pasagii ale acestui capitol. Mi se pare că pe alocuri am amintit *Les Enfants terribles*. Ar fi cu atît mai supărător, cu cît e mai inutil. Sînt două istorii atît de diferite ! Atenție, deci.

Poate că e sugestivă și sobră trecerea lui Buță prin carte. Poate. Două zile am avut impresia de a fi izbutit una din cele mai certe pagini de viață ale cărții. Alte două zile, pasagiul m-a dezamăgit. Mi se părea eliptic, rezumat, fără viață interioară. Știu eu ?

Și totuși cel mai bun lucru pe care l-aș avea de făcut ar fi să scriu mai departe, fără întrebări, fără îndoieli, fără examene. E inutil. Sînt acum în mijlocul vieții lor. Altfel nu mai pot face, decît să merg cu ei mai departe. Că o fi

bine sau rău — ce interesează de vreme ce e necesar. Va fi timp să închei socotelile la urmă. Am să știu atunci — și încă !... ce am făcut și cîtă valoare are lucrul ăsta.

Capitolul VIII (l-am recitit azi) are vreo două pagini care nu se integrează în poveste. Sînt comentarii marginale. Trebuiesc suprimate la transcriere.

10 octombrie

Am recetit ieri de la capăt romanul, atîta cît am scris. Un ceas și jumătate de lectură. Mă tem că sînt mult prea departe ca să mai pot face cale întoarsă, în cazul în care aș surprinde în urmă un drum greșit. Totuși, să fiu dumirit :

Am avut pe alocuri impresia (de la capitolul IX mai ales) că datele romanului se risipesc, că linia dramei se pierde, că Adriana nu rămîne suficient în atenția celui ce citește. Am uitat că romanul îl scriu pentru Adriana ? M-am lăsat ispitit de Gelu, mai complex poate și mai aproape de mine, dar nu mai interesant, ca figură de roman și ca valoare de reprezentare ? Cred că da. Și am greșit.

Trebuie deci să-mi refac planul capitolelor ce urmează. Așa cum le gîndisem, ele ar fi fost descentrate. Trebuie să scriu din punctul de vedere al Adrianei. Asta e esențial. Nu se cuvine să uit că altă dată (v. notele de la 19 februarie) mă întrebam dacă Gelu va fi altceva decît un detaliu în viața iubitei lui.

Deci și dragostea lor și episodul Viorin să se lumineze dinspre Adriana. Gelu să fie cît mai puțin angajat. Poate că am să mă mai întîlnesc cu el, altă dată, în altă parte.

Așadar : întoarcere către Adriana. Ceilalți au să trăiască cum o voi norocul lor.

Îmi dau seama că Victor Bunea rămîne definitiv șters. Nu l-am văzut nici un moment ca lumea și pedeapsa a urmat : e inexistent. Poate că în ce o privește pe Angela, mai e timp.

Ceea ce am scris cu intenția de a alcătui cap. XII trebuie lăsat pentru puțin mai tîrziu. Deocamdată trebuie să o întîlnesc pe Adriana și să aflu ce este amorul ei pentru Gelu. Evident e greu. Dar n-am nici un motiv să-mi ocolesc dificultățile.

11 noiembrie

Îi lipseşte capitolului XIV — *Între vii* — terminat azi, emoţia, care i-ar fi putut scuza detaliile senzuale. Nu e ce aşteptam eu să fie. Şi mă tem că greşeala nu e reparabilă, căci la transcriere poţi găsi expresii mai juste şi retuşări de detaliu, dar nu ştiu dacă poţi adăuga suflul interior, absent din capul locului.

24 noiembrie

Încep caietul al treilea.

28 noiembrie

Tot ce am scris de la plecarea Adrianei la Bucureşti e plat şi fără semnificaţie. Continuată aşa, cartea devine obeză. Episodul Viorin, atîta cît am scris, e plictisitor şi se va lega prost cu nuanţele sufleteşti de mai tîrziu.

Poate e un viciu de construcţie. Poate e numai o momentană incapacitate de a scrie.

Oricum, iată o hotărîre care mă linişteşte : opresc cap. XVI, aşa cum e, neterminat. Am să-l completez la transcriere. Deocamdată trec mai departe la cap. revelaţiilor Lucreţia — Paul — Soeur Denise.

Ce mă îngrijorează e partea a doua a romanului. Nu o văd decît după un lung şi dificil hiatus.

Şi nu mai îndrăznesc să pun nici un termen pentru a termina o dată cartea asta. Poate la primăvară, poate niciodată.

4 decembrie

Capitolul XVII (Paul-Lucreţia), cu complectările însemnate pe marginea paginilor lui, va fi concis şi complet. Modificări esenţiale nu văd.

În schimb cap. XVIII, din care pînă azi am scris vreo douăzeci de pagini, are să trebuie să fie scris din nou, ca un inel pe care îl topeşti, şi îl torni pe urmă din nou. Am scris mult şi grăbit, şi deci prost. Ceea ce fac eu acum pe alocuri e mai mult un scenariu de roman, decît un roman. Dar trebuie să-l termin o dată (azi sfîrşitul mi se pare mai apropiat).

Pun mari nădejdi în modificările ce le voi aduce la transcris şi mai ales la corectură, dacă romanul are să se tipărească curînd, adică prin primăvară.

15 decembrie

Plan sumar : 1) sfîrşitul cap. XVIII : Gelu, crezîndu-se angajat de cuvîntul dat în automobil, continuă să o „iubească", dar fără convingere, lucru de care Adriana îşi dă seama. Plecarea lui Gelu la Buc. pune capăt situaţiei lor false. 2) cap. XIX : Adriana singură la B. Sentimentele ei pentru Gelu se cristalizează. Lungă analiză, cel puţin pentru edificarea mea, chiar dacă ar fi să o suprim în text. Vizita lui Buţă, 3) Cap. XX : vacanţa de Crăciun. Plimbarea la Vii. Plimbare pe Bulevard. Răceala lui Gelu. 4) cazul Viorin pe care nu ştiu încă cum să-l construiesc. Probabil două capitole. 5) cap. XXIII : pag. 242—249 deja transcrise şi dezvoltarea lor. *Între vii :* trădările Angelei. 6) cap. XXIV : Vacanţa de Crăciun la B. 1928. 7) cap. XXV : Adriana la Bucureşti. Strada Stelea. Vizită la Tania Bring care, măritată, pleacă în Germania. 8) cap. XXVI : Gelu ocupat la o fabrică toată vara. Veşti din B : *Între vii,* local monden. Buţă reangajat sergent major. Adriana va veni la Buc. 9) cap. XXVII : Divorţul Paul-Lucreţia. Adriana vine la conservator. Vizita lui Gelu la Elisabeta Donciu. 10) cap. XXVIII : Str. Cobîlcescu. 11) cap. XXIX : logodna Adrianei, invitaţia lui Viorin. Întrevederea Victor. Concertul. Tania Bring. 12) cap. XXX : Adriana după nuntă şi gata.

18 decembrie

Terminat capitolul XIX. Trec la al XXII-lea, pentru că nu văd decît foarte încurcat episodul Viorin, care ar urma să fie rezolvat în întregime în aceste trei capitole sărite.

27 decembrie

Terminat ieri capitolul XXIV şi nu sînt nemulţumit. Scurtă perioadă de euforie literară.

Episodul Viorin se luminează retrospectiv. Poate nu-mi va da mult de lucru.

LICEUL SF. SAVA BIBLIOTECA BUCUREŞTI

4 ianuarie 1931

Recetit ieri seară o parte din roman. Sînt o seamă de lucruri care mă indispun serios. Impresia mea generală (lucru grav) este că romanul e fragmentat, că nu urmează armonios o linie sufletească, ce s-ar degaja de la capitol la capitol. Un cetitor străin are să facă singur legătura, pe care eu am vrut să o sugerez abia, între atîtea detalii aruncate întîmplător, dar gîndite în raport cu un anume sens ? Nu știu.

Cît privește observațiile de amănunt, pe care aș trebui să le însemn, prea sînt multe, ca să le trec aici.

Totuși să nu uit că sensul capitolului VII, deși faptele rămîn aceleași, trebuie schimbat. Victor Bunea fuge de acasă, nu din dragoste pentru Angela, ci din naivitate, simplu spirit de aventură sau simplă copilărie.

Va fi de asemeni foarte dificil, și totuși e absolut necesară — remanierea capitolului XI.

Terminat (2 noaptea) capitolul XXV. Mîine — trebuie să-l scriu pe al 26-lea. E ușor.

5 ianuarie

Terminat capitolul XXVI. Va trebui transcris cu mai multă ordine și pe alocuri completat. Mîine probabil al 27-lea.

7 ianuarie

Terminat cap. XXVII. Ca de obicei mici schimbări se impun la transcriere. Dar mă întreb dacă voi menține toată scena Gelu — Elisabeta. Nu întrerupe linia romanului tocmai într-un loc unde povestea ar trebui să se desfășoare rectilinie ?

8 ianuarie

Ieri seară am scris puțin și am vegheat mult. Tocmai acum la urmă romanul o ia brusc pe un drum pe care nu-l doream și care îmi contrazice planurile. Adriana se dă lui Gelu și se mărită cu Paul. E destinul ei și nu-l pot opri.

E ridicul în fond să cred că eu am oarecari drepturi asupra oamenilor ăstora. Îi credeam docili, abandonați în

mîinile mele de „romancier". M-am înşelat. Ei fac ce vor, ce viaţa vrea să facă din ei şi eu povestesc pe urma lor. Asta e adevărul. Aş fi vrut ca Adriana să intre virgină în patul ei nupţial : legătura ei cu Gelu ar fi fost pînă la urmă o perversiune sentimentală, care ar fi sfîrşit simbolic cu măritişul Adrianei cu un străin. Eram sigur de deznodămîntul ăsta, atît de sigur că făcusem dinainte (în gînd) ultimul capitol, al 30-lea, construit ca un fel de enunţare a simbolului şi ca o persiflare a întregei drame petrecute înainte.

Am crezut prea mult în libertatea mea de a dispune. Ieri seară am înţeles că lucrurile sînt hotărîte dinainte fără mine, de fatalitatea intimă a povestei.

E curios, e deconcertant chiar pentru un om ca mine, fără superstiţii de soiul ăsta, cum toate detaliile converg spre deznodămîntul ăsta nedorit de mine, cum toate par a se fi acumulat intenţionat, cu anume sens...

Romanul meu poate fi ratat. (E de pe acum ratat şi ştiu eu de ce.) Poate fi prost sau bun, rău sau artificial. Puţin interesează. N-am să uit niciodată experienţa omenească de ieri seară. Să simţi deodată că nişte oameni, pe care îi credeai cunoscuţi, întrucît erau propria ta creaţie, se depărtează de tine, devin ei şi îşi fac de cap, să ai revelaţia asta şi să o datorezi unui exerciţiu literar — zău nu e o bucurie de fiecare zi. Prezint toate scuzele mele literaturii, de care ieri încă eram dispus să-mi bat joc, în mod crunt.

Titlul romanului va fi poate : *Viaţa fecioarei Adriana.* M-am gîndit la un titlu D... (între alte dezavantagii ar fi fost acela de a plasa accentul pe oraş : truc pe care îl urăsc. Cel puţin să nu recurg la artificiu).

Jumătate oră am fost tentat de : *Paul şi Virginia.* Pur şi simplu. Ar fi fost de ajuns ca Adriana să se cheme Virginia. Dar nu-mi place nuanţa de ironie a titlului.

Adriana se va numi Adriana Dunea. Paul se va numi Paul Mlădoianu.

O consecinţă a noului deznodămînt pe care povestea îl ia, este că nu voi mai scrie cap. XXX. Suprim de asemeni, la transcriere, cap. XVI.

11 ianuarie

Capitolul XXVIII merge greu.

La transcriere, cap. II și III n-au să facă decît unul singur.

14 ianuarie

Terminat cap. XXIX, ultimul.

Azi, noiembrie 1932

FEMEI

[CAMIL BALTAZAR] DE VORBĂ CU AUTORUL CĂRȚII CE APARE ÎN EDITURA „NAȚIONALA-CIORNEI" LA 25 FEBRUARIE

Femei este o carte de vacanță. Am scris-o ca să mă odihnesc. Cu pauze mari, fără plan de lucru, nedisciplinat, contînd mai mult pe gustul meu întîmplător de a povesti, decît pe hotărîrea gravă de „a face o carte".

Uite de ce astăzi, o zi înainte de apariția volumului în librărie, foarte sincer vorbind, nu-ți pot spune nimic, sau aproape nimic, despre ce este cartea asta. Pentru că nu știu. Crede-mă, o aștept cu o nerăbdare sau dacă vrei cu o indiferență de cititor.

Am s-o citesc în prima zi liberă și atunci am să aflu și eu, ca dumneata, sau ca dumnealui, cum este și ce este.

Cînd anume am scris-o ? Foarte greu de răspuns. Țin minte doar că la sfîrșitul lui 1929, plecînd la Paris, duceam între hîrtiile mele, o foaie pe care scrisesem exact trei rînduri (caut cele trei rînduri prime ale capitolului doi din carte) cu intenția de a începe din ele într-o zi, o nuvelă lungă, un roman sau, știu eu ? o poveste de aventuri. Așteptam pentru asta, o zi bună, de libertate și de lene. Între timp aveam alte lucruri mai serioase de făcut : să-mi pregătesc examenele, să umblu prin galeriile de tablouri, să scriu, în sfîrșit, *Orașul cu salcîmi,* roman care pe atunci mă

interesa mult și pe care astăzi l-am uitat undeva într-un sertar, terminat și transcris la mașină.

Timp de un an nu m-am gîndit la aceste *Femei* decît ca la un repaus făgăduit pentru mai tîrziu, ca la un fel de viligiatură sufletească, în care să te plimbi în voie, fără cravată, fără guler, în pantaloni și cămașă albă.

Odihna aceasta a venit lesne în primăvara lui 1931, după cîteva luni sumbre din care m-a ajutat să ies cu bine numai faptul că am găsit pe podul Mirabeau carnetul ale cărui fragmente le cunoști.

Am scris atunci o bună parte din cartea care apare mîine, am scris cu o bucurie pe care nu știam că o viață de scriitor o poate întîlni. Nu intră în asta nici un fel de apreciere critică. Nu știam și nici nu mă interesa să știu dacă ce făceam atunci era *bun*. Știam doar că este eliberator, calm și odihnitor ca o plimbare.

Pe urmă iar am uitat de carte, pentru ca să o regăsesc peste cîteva luni, într-o vacanță și, mai tîrziu din nou, peste un an, în altă vacanță.

E o carte pe care am scris-o numai în zile cu soare mult. Cum sînt superstițios, mă gîndesc că lumina asta de dimineață s-ar putea să nu se fi pierdut toată.

— Vorbești cu atîta aprindere de cartea asta, încît s-ar spune că e mai mult decît literatură. Biografie cumva.

— Da și nu. Da, în sensul că nimic nu este pe de-ntregul inventat. În fiecare pasaj, în fiecare pagină, se află cel puțin un detaliu riguros exact, din ce mi s-a întîmplat sau din ce am văzut.

Pe de altă parte, nu e biografie, pentru că în ansamblu, în desfășurarea faptelor, în deznodămîntul povestei a intrat o bună doză de invenție și joc.

M-am amuzat enorm să-mi plimb eroul, mai ales în ultima parte a cărții, prin cele mai neprobabile aventuri și să-i păstrez, în același timp, un aer cotidian și firesc.

— Eroul ? Titlul cărții vorbește mai degrabă despre „eroine"...

— Desigur. Planul prim al cărții este ocupat de cele șase femei ale căror istorii de iubire le povestesc. Dar ele se grupează toate în jurul lui Ștefan Valeriu — care le cunoaște în timpuri și împrejurări deosebite. Unitatea cărții este făcută tocmai din acest Ștefan Valeriu, prezent în tot

cuprinsul cărții, în timp ce partenerele lui se succed și se pierd dincolo de orizontul povestei, pe măsură ce intră și ies din viața acestui erou unic.

Mi se par de altminteri comici termenii ăștia „erou" și „eroină" și dacă d-ta i-ai fi cunoscut pe oamenii cărții mele ai fi știut cît de prost li se potrivesc cuvintele teatrale.

— Dacă i-aș fi cunoscut ? așadar puteam să-i cunosc... Așadar există realmente în viață !

— Nu toți și nu în chiar forma pe care au luat-o în carte. Dar sînt unele momente adevărate, peisaje sau oameni, pentru care aș fi putut publica fotografii, cum ai văzut că a făcut Roger Martin du Gard pentru ultimul său roman. Procedeul mi se pare facil și factice. Detaliile acestea sînt, tehnic vorbind, foarte prețioase, dar cred că scriitorul ar trebui să le păstreze în misterele laboratorului său.

— Ceea ce nu te-a împiedicat să publici în toamna trecută, într-o revistă, jurnalul de lucru al romanului d-tale *Orașul cu salcîmi.*

— Nu, desigur. Dar am publicat acel jurnal, care era mai mult un carnet de șantier, nu pentru uzul cititorilor, ci pentru al confraților. Și m-am bucurat aflînd că au fost unii pe care acele acte de meșteșugar i-a interesat. Și zilele trecute, întîlnindu-l pe d. Rebreanu într-un tren, care ne ducea pe amîndoi spre Dunăre, am fost bucuros să aflu că jurnalul acela îl preocupase, tocmai sub unghiul ăsta de vedere, al tehnicii romanului.

— *Orașul cu salcîmi* are să mai apară ?

— Nu cred. Nu-mi place să scriu asupra unor lucruri atît de vechi. Cercetări și ștergeri și revizuiri — iată o treabă prea complicată pentru un lucru, care nu este la urma urmelor, decît în literatură.

— Denigrezi și d-ta literatura ?

— Nu, Doamne ferește. Rămîne una din cele mai bune bucurii. Ceea ce este însă dezolant este viața literară și din ea, vezi, sînt decis să evadez cu orice preț.

Este prea comodă și prea complicată în același timp. Și îți oferă cel mai strîmt, cel mai limitat orizont de existență, din cîte un om muncitor poate să cunoască. Sînt convins că un minier, un soldat, un mecanic de locomotivă are o viziune a vieții mult mai complicată și mai acută decît a

scriitorului, care își duce viața între cîțiva confrați, cîteva cărți, cîteva opinii, cîțiva actori și cîțiva pictori.

Personal, pot spune fără teamă că am învățat mult mai mult din prima noapte de gardă, pe care am făcut-o ca soldat, afară, la Cotroceni, pe o noapte cumplită de ianuarie, decît din toate discuțiile literare la un loc.

— Și totuși, cu asemenea plictiseală de literatură d-ta ai renumele unui critic bătăios și pătimaș.

— Se poate. Nu știu bine. Dacă cumva e adevărat, trebuie să fie pentru că îmi place să iau în serios propria mea muncă și de vreme ce am acceptat să lucrez cu valori atît de îndoielnice ca cele de artă și literatură, țiu să nu trișez cu ele — dîndu-mi seama de deșertăciunea lor — să pun totuși în faptul de a le cunoaște, curiozitatea și buna credință. Deasupra tuturor acestora rămîne însă conștiința importanței lor cu totul secundare. Aștept să fac altceva, cu totul altceva de aici încolo.

— Ce ?

— Nu știu încă. Poate mă fac pădurar în Malaezia. Poate avocat la București. Poate barcagiu pe Dunăre. Multe altele — în sfîrșit — dar mai ales, mai ales, nu scriitor.

— Nu crezi că momentul e prost ales pentru o asemenea declarație, astăzi în preziua apariției cărții d-tale ?

Îți repet că apariția *Femeilor* este un ceas de odihnă, nu un început sau o continuare de carieră.

Am scris cartea cum aș fi vîslit sau cum aș fi alergat pe o plajă : pentru exclusiva mea bucurie. Aș fi fericit să-l pot antrena pe cititorul meu în această bună voie. Vezi, am așteptări cu desăvîrșire simple.

— Dar ai mai scris pînă astăzi și ai să mai scrii. Ai publicat și desigur ai să mai publici.

— O singură carte pe care poate am s-o tipăresc în toamna viitoare — și gata. Nu am vorbit pînă astăzi despre ea nimănui, decît lui Nae Ionescu, profesorul meu, care îi va scrie prefața, pentru că va fi o carte furtunoasă și iritantă, care va avea nevoie de cuvîntul său calm. Cartea este pe trei sferturi scrisă. O voi încheia probabil în vară, dacă voi fi liber. Mai mult, sînt hotărît să nu-ți spun d-tale

și nici nimănui, pînă la apariție. Ai să vezi. Pe urmă sînt decis să termin cu tiparul. [1]

— Cu jurămînt ?

Să ne înțelegem. S-ar putea să-mi vie într-o zi pofta de a scrie. Pentru a-mi lămuri o problemă sau pentru a-mi povesti o întîmplare. N-am să fug de această voluptate, pe care o știu subtilă. Dar asta nu constituie o activitate sistematică de scriitor și, mai ales, nu constituie o carieră.

De aceea te previu că nu vei avea dreptul să-mi reproșezi inconsecvența, în ziua eventuală în care mi-ai vedea în librărie o nouă carte. Ea va fi scrisă cu același gust de libertate și joc cu care au fost scrise aceste *Femei*. Sau nu va fi scrisă deloc. Căci n-am ambiția de a fi în literatură un birocrat cu ore fixe și planuri săptămînale. Scriu pentru plăcerea mea și puțin pentru a „lectorului benevol" (cum

---

[1] În activitatea publicistică și literară, anul 1934 reprezintă momentul cel mai dramatic al existenței intelectuale a lui Mihail Sebastian. Hotărîndu-se să publice, cu toate riscurile, într-un context istoric deosebit de ingrat pentru el, un roman de problematică ideologică umanitară, *De două mii de ani*, scriitorul se vede obiectul unor atacuri, din partea tuturor spiritelor sectare. Confesiunea lucid umană a experienței îndurate prin publicarea romanului cu o prefață brutal adversativă sub raportul uman, datorată fostului său mentor, Nae Ionescu, este cuprinsă în *Cum am devenit huligan*. Experiența a fost cu atît mai dureroasă cu cît Sebastian credea sincer în profesorul care îl remarcase la bacalaureat și care, în calitate de director al ziarului *Cuvîntul*, făcuse din el, încă din 1927, un colaborator constant al publicației.

Profesor și publicist, Nae Ionescu — de un subiectivism extrem, promova „trăirismul" în filozofie și susținea că filozofia românească se sprijină pe mistică și pe principiul autorității. În viața politică, reflectată evident în activitatea publicistică, s-a orientat tot mai mult spre formula dictaturii de tip fascist, a cărei apariție a și căutat să o motiveze ; apoi, după 1937 a aderat la ea fără rezerve și a acționat, în ideologie, alături de Corneliu Zelea Codreanu.

Schimbarea atitudinii lui Nae Ionescu, nu numai în raporturile de la om la om, ci în orientarea politică, fapt mult mai grav prin consecințele lui, a zguduit dar nu a descumpănit pe lucidul cititor al lui Descartes și Montaigne. Atitudinea de „intelectual însingurat" adoptată de Mihail Sebastian ca notă personală nu l-a determinat să abdice de la perspectiva fundamental democratică a gîndirii sale. Căci, fără să fi fost sau să fi năzuit vreodată să fie un luptător ca Al. Sahia, stimulat însă de precipitarea tot mai neliniștitoare a evenimentelor din Europa, din anii de după 1930, Sebastian ia atitudine cu o francheță dezinvoltă, făcînd să se simtă — cu o blîndă gravitate — energia morală. (n. ed.)

spunea grațios Stendhal). Cu acest singur gînd îmi voi privi mîine cartea în vitrină.

România literară, 25 februarie 1933

O ORĂ CU D. MIHAIL SEBASTIAN

— Domnule Sebastian, cititorii *Faclei* îți cer cîteva [date] despre romanul d-tale recent, *Femei*, editat de Națională. Ce le pot spune ?

— Mi se pare curios să-ți vorbesc despre o carte, care, din ziua apariției, a încetat să mai fie a mea. Am uitat-o. Am impresia că e un volum pe care l-am citit mai demult, ca pe atîtea altele — și gata.

— Cînd l-ați scris ?

— Cînd l-am scris ? În decembrie 1929 la București, în februarie 1931 la Paris, în august 1932 la Breaza și în ianuarie 1933 la București. Și pe urmă... în restul timpului. Am scris din lene, din nevoie de odihnă, din curiozitate (voiam să știu ce o să se întîmple pînă la urmă cu oamenii mei). Mai ales n-am scris ca să fac o carte. Proiectele mele literare în acel timp erau cu totul altele — și numai întîmplarea a decis să las în manuscris alte lucruri și să le tipăresc pe astea.

— Despre viața „adevărată" a femeilor din romanul dvs. ?

— E greu de spus dacă au existat într-adevăr și cît au existat femeile cărții. Sînt anumite elemente de biografie și altele de imaginație, dar într-un aliaj atît de variat, încît nu cred că pot spune despre vreo pagină anumită, că este complet reală, sau complet inventată.

Pe primele trei — Marthe, Renée și Odette — le-am cunoscut într-adevăr, dar nu chiar așa cum le cunoaște Ștefan Valeriu (de care declar ritos că mă desolidarizez). Sînt multe lucruri exacte în istoria lor, dar nenumărate altele schimbate sau numai dorite. În genere, chiar cînd am păstrat un fapt riguros exact, i-am dat altă semnificație, alt înțeles psihologic — așa că pînă la urmă a ieșit cu totul

altceva, decît a fost. Dacă le-am trimite cartea, bănuiesc că nu s-ar recunoaşte.

Emilia n-a existat. Nici Arabela, nici Maria. Dar sînt în povestea lor o mulţime de detalii precise — fapte, replici, gesturi — pe care le-am văzut în felurite situaţii şi din care, prin nu ştiu ce complicată cristalizare, au rezultat istoriile acestea inventate. Pentru Maria am cunoscut cel puţin trei titulare. Nu era, la drept vorbind, nici una din ele, dar poate că era o imagine naivă a tuturor trei la un loc.

Această plimbare între viaţă şi imaginaţie, această colaborare a visului şi a faptului real, mi se pare cea mai frumoasă voluptate a scrisului. Dacă nu aş avea surprize în timp ce scriu, dacă eroii nici nu mi-ar păstra libertatea de a face ce vor ei, chiar împotriva mea şi împotriva imitărilor mele, n-aş mai scrie.

— Ce primire v-a făcut critica ? În ce măsură v-au folosit unele aprecieri critice ? Pentru dumneata, tînăr romancier, care crezi că e rostul criticii ?

— Un romancier nu cred să aştepte de la criticii săi o sentinţă şi nici o judecată de valoare. Am impresia că elogiul sau obiecţia sînt deopotrivă de utile sau de inutile.

Nu m-a interesat în tot ce s-a scris despre *Femei,* opiniile despre mine, despre valoarea literaturii mele, despre scrisul meu... Dar m-a pasionat tot ce s-a spus despre oamenii acestei cărţi. M-a interesat să ştiu ce reacţiuni deşteaptă aceşti oameni în inteligenţa şi imaginaţia altora, ce detalii din existenţa lor îi interesează mai mult, ce moment îi surprinde, ce fapt îi reţine.

Vezi, mie îmi place să lîncezesc şi să vorbesc de bine. Oamenii nu-mi sînt indiferenţi şi una din cele mai bune plăceri este să-mi confrunt impresiile şi sentimentele mele despre un eveniment sau despre un ins, cu impresiile şi sentimentele celorlalţi. Din potrivirea sau contradicţia lor iese o întreagă comedie socială, care rămîne cel mai bun spectacol în viaţa asta. Am căutat în criticile scrise despre *Femei* tocmai această schimbătoare perspectivă, de care îţi vorbesc, şi m-a interesat să ştiu ce devin, în lumina atîtor gesturi şi mentalităţi deosebite, eroii mei. O vedeam pe Odette sau pe Maria sau pe Arabella fiind pentru fiecare comentator altceva şi asta mă îndepărta de ele, mi le făcea străine şi mi le făcea inedite. Este o mare plăcere, te

asigur, să vezi atîtea umbre desprinse din tine şi trăindu-şi între focurile criticilor şi cititorilor tăi, o viaţă ce se amplifică şi se schimbă cu fiecare.

Această plăcere depăşeşte cu mult măgulirea de a fi lăudat sau dezagrementul de a fi „înjurat" şi — oricît de ipocrită pare o asemenea mărturisire — aş vrea să mă crezi că bucuria cea mai mare mi-au făcut-o cei doi-trei cronicari, care au scris cu violenţă împotriva cărţii. „A nu înţelege" este totuşi un fel de a înţelege, un ALT fel de a înţelege.

Toate cronicile m-au interesat şi tuturor le-am fost recunoscător pentru jocul divers de lumini proiectate asupra cărţii. Cît de juste au fost, cît de excesive, cine a avut dreptate, cine n-a avut — ce ştiu eu ?

Îi rămîn îndatorat d-lui Perpessicius de a fi schiţat anumite puncte de legătură între Ştefan Valeriu şi eroul anterior al *Fragmentelor dintr-un carnet găsit*. Mărturisesc că nu le bănuiam şi că numai articolul său mi le-a revelat. De asemeni m-a încîntat strategia stendhaliană, pe care tot el a schiţat-o în cadrul cărţii — făcîndu-mă să văd multe lucruri, pe care — scriindu-le — nu le-am văzut.

Mă întrebi de rostul criticii pentru un romancier ? Ei bine, cred că acesta este : să-l ajute a-şi înţelege propriii săi eroi, din puncte de vedere străine lui.

— Pentru că cititorii noştri te urmăresc şi sincer te preţuiesc şi pentru activitatea d-tale critică, ne-ar interesa o autodefinire.

— Iartă-mă, spre a-ţi răspunde d-tale despre „critica mea" voi cita o frază dintr-un articol al meu, vechi de cîţiva ani.

„Simţul critic este facultatea de a surprinde şi a exprima incompatibilităţile dintre lucruri".

Cred că gîndul acesta justifică şi comandă întreaga mea activitate critică, atîta cîtă este şi cum este. Dacă am scris vehement despre cărţi şi scriitori, dacă am fost categoric în judecăţile şi poate în erorile mele, dacă m-am luptat violent cu anumite glorii, pe care le cred false şi dacă am apărat cu intoleranţă altele, pe care le cred autentice, nu a fost nici din spirit de frondă, nici din gust de polemică, ci pur şi simplu pentru că am socotit că e preferabil să subliniez excesiv un adevăr, decît să las să subziste o confuzie. Nu există confuzii inocente. Toate sînt corupătoare.

Că de aici s-a înţeles că sînt un „critic pătimaş" — nimic mai natural şi mai just. Dacă nu aş face cu pasiune critică, nu aş face-o deloc. Numai pasiunea intelectuală îndreptăţeşte un critic. Tot restul e discutativ.

Aş fi bucuros să pot scrie o carte mare de critică. Mă gîndesc la un studiu complet al romanului românesc. Dar nu l-aş scrie decît comandat de un editor. Altminteri nu am timp, iar în toamnă mă aşteaptă nenumărate alte treburi şi munci neliterare...

Facla, 7 august 1933

CU D. MIHAIL SEBASTIAN despre *ORAŞUL CU SALCÎMI*

Picadilly.

O seară liniştită, senină, neverosimilă pentru miezul lui octombrie. Zumzet de voci, clinchenit de pahare şi o muzică stridentă, răbufnind din instrumente ciudate, strălucind ca bisturiurile sub lumina alb orbitoare a lămpilor de laborator.

D. Mihail Sebastian priveşte resemnat filele albe ale blocului.

— Interviu ?

— Precum vezi...

— Tema ?

— *Oraşul cu salcîmi.*

Un moment de tăcere. D. Sebastian pare că ezită. Adineauri, în redacţia *Rampei,* discuta tăios un fapt literar la ordinea zilei şi nimeni nu-i putea opune argumente contrarii. Acum pare intimidat, derutat, nervos...

— Dacă m-ai fi întrebat acum trei luni, cred că nu ţi-aş fi putut spune nimic. Era o carte uitată. O carte pe care o scrisesem... Poate vagi amintiri ca dintr-o lectură de demult, din care mai reţineam doar cîte un nume sau aşa ceva... Dar am luat cu mine manuscrisul astă vară, în vacanţă la Ghilcoş, ca să-l recitesc înainte de a-l da la tipar şi dintr-o dată am retrăit, întregi, cei doi ani în care am

scris cartea. Pentru că, poate știi, *Orașul cu salcîmi* este prima mea carte.

Am scris-o înaintea *Fragmentelor dintr-un carnet găsit*, înainte de *Femei* și nici vorbă, înainte de *Două mii de ani*.

— ...

Ca despre nici o altă carte a mea, ți-aș putea spune cu preciziune ziua în care am început manuscrisul și ziua în care l-am terminat : 20 ianuarie 1929 — 17 ianuarie 1931. Între aceste două date sînt — dacă nu mă înșel — vre-o șaptezeci de zile, în care — e inutil să-ți spun — am făcut și alte lucruri decît să scriu un roman. Ei bine ! Astăzi, cînd îl tipăresc, retrăiesc o ciudată senzație de regăsire. Atîtea lucruri din acel timp, atîția oameni, atîtea întîmplări și dacă aștept cu oarecare emoție să am cartea în mîini este mai puțin pentru ea însăși, cît pentru toată viața rămasă dincolo de hotarele ei...

D. Mihail Sebastian vorbește în ton minor, cu tremolo în glas, cu pauze.

— Iartă-mă că îți vorbesc cu atîtea dibuiri, dar sînt amintirile care se îmbulzesc și nu știu pe care să aleg din ele. Sînt capitole pe care le-am scris aci, în București, altele la Brăila, acasă. (Brăila a rămas pentru mine, întotdeauna „acasă".) Sînt alte capitole pe care le-am scris la Paris și revăd toate domiciliile mele pariziene. Și micul hotel „Jeanne d'Arc" din 52 rue de la Clef, unde mi-am terminat prima parte, și odaia de la etajul III din 330 rue de Vaugirard și, în sfîrșit, hotelul de „Ternes" unde — o dată — în căutare de casă, am poposit două nopți, adică exact atît cît trebuia ca să scriu un capitol pe care nu-l mai puteam răbda în cap.

— Iartă-mă că-ți întrerup șirul amintirilor. Pentru ce îl publici cu atîta întîrziere ?

— Pentru că, repet, uitasem de el. Uitasem literalmente. M-am lăsat antrenat de alte cărți care mi se păreau mai urgente pentru că aveau avantajul de a nu fi fost încă scrise. Într-o zi, făcînd ordine printre hîrtiile mele vechi, l-am găsit. N-am voit să-l citesc. Cred că o carte o dată scrisă, trebuie lăsată să se cicatrizeze. Abia atunci poți reveni la ea. Dar, am luat manuscrisul așa cum se găsea și l-am dat lui Șerban Cioculescu.

— De ce lui Șerban Cioculescu ?

— Pentru că de cîteva ori se apropiase de scrisul meu cu o înțelegere pe care o știam strict critică. I-am spus deci: Ia, te rog, romanul ăsta, citește-l și spune-mi pe urmă cum a mers. Mi l-a înapoiat peste puțină vreme și mi-a spus lucruri pe cari nu le voi repeta aici, dar care m-au hotărît să-l public. Am semnat atunci contractul cu editura Alcalay.

— O întrebare: Pentru ce ai ales ca titlu *Orașul cu salcîmi*?

— Pentru că nu știu să aleg titlurile de carte. Vezi și d-ta: *Femei* era inexpresiv: *De două mii de ani*, retoric: *Orașul cu salcîmi* pare sentimental...

— Și cartea nu va fi deloc „sentimentală"?

— Nu știu. Cred că nu. E o atitudine de ironie, oarecum juvenilă, care nu rezistă însă multă vreme și cedează sub presiunea unui accent grav. Am recitit cartea acum, de curînd, cum aș fi recitit cartea altcuiva. Cred că aș putea scrie o bună cronică literară asupra ei. Prin *bună*, vreau să spun, severă și înțelegătoare.

— Nu crezi că ar fi totuși o incompatibilitate întru realizarea acestei opinii?

— Nu. Cred însă că un romancier este bun bucuros să fi scăpat de oamenii, de gîndurile și de imaginile care l-au urmărit multă vreme și pe care le-a captat într-o carte. E așa de bucuros încît n-ar consimți să revină la această povară de care abia a scăpat. E o mare plăcere să-ți uiți cărțile. De aceea un romancier care, întîmplător, e și critic, nu poate fi tentat să scrie despre propria lui carte.

— Dar invers, un critic care întîmplător e și romancier?

— Nu cred că există și critici cari întîmplător să fie și romancieri. Specia ar fi hibridă. Nu poți pleca de la abstract ca să ajungi la viață. Drumul invers este însă posibil. De aceea țin să spun că mă consider un romancier care scrie și critică, nu un critic care scrie și romane.

Dar, dacă vorbesc atît de liber despre *Orașul cu salcîmi* este pentru că distanța dintre mine și această carte îmi permite orice libertate.

Orașul cu salcîmi e sub tipar. Se pare că va fi de altfel romanul de inaugurare al noului sezon literar.

Să așteptăm deci cu încredere îndreptățită și să nu uităm părerea d-lui Șerban Cioculescu, pe care D. Mihai Sebas-

tian nu ne-a reprodus-o, dar pe care o bănuim pe de-antregul.

— pan —

Facla, 14 octombrie 1935

JURNAL DE SKI

Sinaia, 9 ianuarie 1937

Prima mea zi de ski. N-aş fi crezut că va merge aşa de uşor. Aveam un fel de vanitate copilăroasă de a mă simţi instalat pe skiuri, în perfecta mea ţinută reglementară pe care mi-am improvizat-o în ziua plecării de la Bucureşti — dar nu credeam că voi reuşi vreodată să fac vreo ispravă cu echipamentul meu puţin cinematografic.

Alaltăieri, la Predeal, unde ne oprisem cîteva minute la vila M., ceream explicaţii şi sfaturi cu oarecare sfială (erau atîţia skiori vechi acolo !) şi cînd cineva m-a întrebat, pentru a şti dacă voi învăţa sau nu : „eşti fricos ?" — am răspuns fără ocol şi cu mare sinceritate : „cred că da".

„Atunci n-ai să înveţi niciodată", mi-a răspuns scurt, închizînd discuţia.

Şi totuşi am să învăţ. Din primul moment, şi dîndu-mi drumul oarecum la nimereală, convins că voi cădea după primii metri, am străbătut vijelios (da, îmi place să spun „vijelios") panta de la Stîna Regală — şi ce e mai comic, fără să cad. Pe urmă, am făcut o sumă de alte isprăvi care mă uluiau. N-am coborît la întoarcere o bună parte din drum, pe skiuri — e drept, căzînd destul de des —, dar la urma urmelor, cu destulă îndemînare pentru prima zi ?

W., care îmi era profesoară, mi-a spus : „bravo, ai talent" — şi nu mi-a fost ruşine să primesc cu măgulire această notă bună, conferită cu obiectivitatea de pe catedră.

Ce dimineaţă fericită ! Viaţa mai are unele lucruri să-mi spună.

30 ianuarie

Din nou la Sinaia. Am sosit azi dimineaţă — mă aştepta D. N. la gară.

Un ceas mai tîrziu eram pe skiuri. E aproape de nerecunoscut această Sinaia pustie, cu cazinoul închis, cu străzile deşarte, cu casele îngropate sub zăpadă, ca sub nişte glugi albe, imense, trase peste ochi.

Îmi place să fac pe skiuri cele mai simple curse — pînă la farmacie, pînă la debitul de tutun... Am într-un fel impresia că locuiesc într-un sat din Nord, uitat de lume.

31 ianuarie

Ninge frumos, liniştit. E un timp ideal de ski. Totuşi nu-mi voi acorda o dimineaţă de ski, decît dacă o voi merita.

Nu trebuie să uit că am venit aici ca să lucrez.

1 februarie

Nu ştiu dacă meritam această dimineaţă de ski. Fapt e că mi-am acordat-o şi acum nu simt nici un fel de remuşcare.

Am fost la Opler. Terenul e mult mai mic şi panta mai uşoară decît la Stînă. N-am mai avut impresia ameţitoare a începutului. Totul mi s-a părut mai puţin fantastic decît atunci.

Încep să fiu mai puţin intimidat de uniforma mea, de skiurile mele. Încep să mă familiarizez cu întreg acest aparat, care altă dată mi se părea inaccesibil.

În plină cursă îmi controlez mişcările şi încerc să le corectez. Nu mai am în nici un caz acea senzaţie vertiginoasă de zbor fără direcţie. Devin mai stăpîn pe frînă şi, probabil, mai prudent.

14 februarie

Iar la Sinaia. Am sosit azi dimineaţă şi nu cred că voi putea rămîne mai mult decît pînă marţi.

De altfel am ambiţii literare foarte modeste. Voi fi mulţumit dacă termin capitolul întrerupt. Încolo, vreau să fac puţin ski şi să mai uit de Bucureşti.

15 februarie

Azi noapte o conduceam pe Th. spre casă (după ce ascultaserăm la D.N. concertul pentru vioară şi orchestră de

Beethoven, transmis nu știu de unde) și pe zăpada înghețată, skiurile noastre făceau un zgomot înăbușit, care era singurul zgomot în toată această Sinaia adormită. Tăceam amîndoi ascultînd.

Îmi place să simt rezistența crestei de zăpadă, pe care botul skiului o sparge — ca un plug.

16 februarie

Mă întorc la București, chiar azi dimineața cu mașina d-lui R. Ziua de ieri a fost o zi completă de ski. Dimineața trei ore cu domnul R. și domnișoara L. ; după masă patru ore cu Th.

Exercițiile de ski de după amiază au fost aspre. Am căzut de nenumărate ori. La întoarcere am căzut așa de rău — erau cîțiva metri de gheață — că m-am ales cu o rană, care mi-a însîngerat tot genunchiul stîng.

E primul meu accident de ski — și sînt oarecum mîndru de el. E un fel de galon cîștigat.

Brașov, 26 decembrie 1937

... Singurele momente de destindere rămîn cele de ski. Eri la Poiana, azi la Timiș — atîta vreme cît am skiat, am fost fericit. Zăpada mare, decorul sclipitor, voluptatea de a zbura pe skiuri, de a sări cu succes un accident de teren, triumful, în sfîrșit, de a face la capătul cursei o oprire aproape corectă, în orice caz fără să cad...

27 decembrie

După un an îmi regăsesc echipamentul cu nu știu ce stîngăcie. Încerc să mă familiarizez din nou cu ținuta mea de skior, în care îmi vine atît de greu să mă recunosc.

Cu tunica mea albastră, cu bocancii grei în picioare, cu chipiul rotund — am impresia că nu mai sînt civil. Cînd întîlnesc pe stradă un skior, abia mă pot opri să nu-l salut. Simt parcă nevoia unui semn de recunoaștere, de camaraderie.

Am coborît ieri de la Poiana la Brașov cu V., băiat de liceu în clasa șasea și n-am avut nici un moment sentimentul vîrstei care ne desparte. Am făcut un destul de lung ocol prin pădure, nu era pîrtie și am căzut de cîteva ori. E to-

tuşi mai puţin primejdios decît pe drumul în serpentină, plin de gheaţă. Cum să spun bucuria de a deschide pentru prima oară drum în zăpada proaspătă, neumblată! Botul skiului ridică o pulbere fină care înscrie din urmă pe două linii subţiri, paralele, drumul străbătut. Aş vrea să închid ochii şi să nu mai simt decît această plutire fără greutate.

29 decembrie

Plec la Bucureşti, diseară, peste trei ore. Se pare că sînt grave evenimente în pregătire... Nu pot fi atît de irresponsabil, încît să fac ski, în timp ce acolo se poate întîmpla orice.

... Dar nici nu pot fi atît de ingrat, încît să mă dezic atît de repede de bucuriile skiului.

Ieri şi azi am făcut la Poiana adevărate vitejii. Nu numai că am coborît din nou de la Poiana pînă la Prund, pe skiuri, fără prea multe căzături — dar, la Poiana, astăzi mai ales, pe „cîmpul de exerciţii", am reuşit tot felul de probleme, care mă introduc în subtilităţile meseriei. Mă amuză exerciţiile de „slalom", mai ales fără bastoane. Am luat o pantă de la baza Schulerului, care e desigur panta cea mai repede pe care am „atacat-o" pînă azi — şi am terminat toată cursa fără accident, cu un perfect viraj la stînga şi cu o oprire reglementară, concisă.

În schimb, am căzut rău de tot pe şosea, la întoarcere — şi ce e mai comic, aproape de sfîrşitul drumului, în orice caz acolo unde nu mai era nici o dificultate. Era o piatră acoperită de gheaţă şi n-o observasem din timp. Sînt frînt de oboseală (am coborît trei sferturi de oră în frînă continuă), dar sînt mîndru de mine.

Spuneam azi, după ce reuşisem primul exerciţiu de „christiania", că literatura nu-mi va da niciodată o bucurie egală. Cel puţin în momentul acela, nu minţeam.

Bucureşti, 29 decembrie

...Nu am ieşit încă în oraş. Căzătura de ieri a fost mai gravă decît mi-am imaginat la început. Coapsa mă doare rău. Merg prost, şchiopătînd şi mă doctoricesc cu apă de plumb. Un moment m-am temut să nu fie o fractură. E tot ce-mi mai lipseşte.

2 ianuarie 1938

Mereu în casă, din cauza piciorului, încă nevindecat. Mă îngrijorează.

3 ianuarie

Am avut astă-noapte un moment de spaimă. Mă trezisem : din odaia alăturată, pendula bătea 3, aveam, cred, febră, piciorul stîng mă durea. Îl simţeam desprins de mine, depărtat. M-au muncit cele mai negre gînduri toată noaptea, toată dimineaţa, şi le-am dus cu mine pînă în sala de aşteptare a doctorului C., pînă în cabinetul lui de consultaţii pînă, în sfîrşit, în momentul în care, după două radiografii, mi-a explicat în cîteva cuvinte, ce este : o hemoragie locală, subcutanee, un vas de sînge spart, sîngele coagulat, circulaţia îngreunată pe o regiune destul de întinsă, dar nimic grav. Durerile vor continua 6—7 zile, vînătaia va rămîne vreo trei săptămîni. Odihnă şi un tratament cu raze Röntgen. Prima şedinţă am făcut-o la doctorul Gh.

21 februarie

Trei zile la Predeal, de sîmbătă dimineaţa pînă astă seară.

Plecasem din Bucureşti ca să fug de oboseală, de exasperare. Atîtea lucruri pe care le simţeam devenind insuportabile.

Mă întorc refăcut. Cel puţin în parte — în ciuda nopţii de febră cu care am plătit imprudenţa de a fi făcut din prima zi, după o pauză atît de lungă, şase ore continue de ski.

Zăpada mă odihneşte, mă face mai tînăr, mă ajută să uit. Terenul de la Vestea este cel mai aspru pe care l-am cunoscut pînă astăzi în scurta mea carieră de skior. Am căzut de nenumărate ori. Cred că în schimb am învăţat unele lucruri. Azi dimineaţă reuşisem, în sfîrşit, să străbat pantele aşa de accidentate, de sus pînă jos, şi să ajung fără cădere, pe acea mică insulă de gheaţă, care pune capăt terenului, drept la începutul pădurii.

28 februarie

Din nou două zile, sîmbătă şi duminică la Predeal. O impresie de soare, de multă lumină, de mare copilărie — ceva care seamănă cu fericirea.

...Totul redevine acolo simplu. Numai o zi de Balcic — gol, în plin soare — are aceeași intensitate.

Ieri dimineață, în soarele care dogorea de zăpadă, nu mai aveam nici un gînd, nici o melancolie, nici o așteptare...

Era o zi de chaise-longue, de maillot. Mă întorc cu obrazul ars de soare, ca în zilele cele mai bune.

Cît despre ski, fac vizibile progrese. Am coborît, de astă dată fără nici o cădere, pantele care, nu mai departe decît săptămîna trecută, mă intimidau. Am învățat un fel de „christiania" care merge cu ușurință și care îmi dă pe teren o impresie neașteptată de siguranță. E adevărat că de îndată ce părăsesc terenul de exerciții și mă „aventurez" pe un drum necunoscut, toată experiența mea nu-mi servește la nimic. Ieri după masă am căzut mereu pe drumul de la Vestea la Timiș, unde m-am dus cu D. L. și cu două doamne din cercul lor. Totuși, plimbarea utilă, măcar ca exercițiu de rezistență.

Sîmbătă am skiat cu V. M. Skiul copilărește pe toată lumea.

Lumea românească, 25 decembrie 1938

LA BRAȘOV ÎNTR-O ZI DE IARNĂ

Niciodată ca în acea zi de iarnă Brașovul nu mi s-a părut mai colorat, mai pictural. Era totuși o zi cețoasă — ceață ușoară, albăstrie de februarie, care face lucrurile fumurii, fără densitate. Totuși din această pînză difuză, izbucneau la cea mai slabă chemare a soarelui, colori tari, aproape violente.

Casele mai vechi ale Brașovului au îndrăzneli de coloare, care te uimesc într-un peisaj de oraș, fie el de la munte. Sînt unele ziduri roșii sau galbene, unele ferestre verzi sau albastre, cu totul neorășenești. Este în cutezanța lor, atît de firească totuși, atît de nesilită, ceva cîmpenesc, ceva marin.

Marea suportă în vecinătatea ei colorile cele mai tari. Le suportă, pentru că, prin propria ei intensitate de coloare, face plauzibilă orice lumină. De aceea, probabil, pictorii mai bucuros descind spre mare, decît urcă spre munte.

Este totuşi la Braşov o bogăţie de coloare, o uşurinţă de lumină, o abundenţă de teme, care cheamă cu generozitate pictura. Ceea ce face ca Braşovul să nu fie de la prima vedere fascinant (cum este Balcicul desigur, care te îmbată violent, din prima secundă), ceea ce atenuează la Braşov coloarea, este cadrul munţilor apropiaţi, cu tonul lor mai mult grav, adînc, puţin sumbru chiar. În ziua de iarnă, despre care vorbesc, pădurile de pe Tîmpa, scuturate de zăpada ultimă, erau cafenii, cu o nuanţă aspră de „mahon" închis.

Lipseşte totdeauna peisajului de munte exuberanţa meridională a locurilor de la mare. În apropierea mării totul pare fluturător, pavoazat. La munte este totdeauna ceva împietrit.

Cu lumina lui, cu bogăţia lui de coloare, Braşovul nu este totuşi un oraş expansiv. Oarecare răceală, oarecare tăcere greoaie domină primele impresii. Contribuie la acest lucru mai ales casele vechi, cu porţile lor parcă ferecate, cu obloanele lor bine trase. Sînt străzi pe care orice casă pare o cetate cu punţile ridicate. Ai impresia că veacuri întregi să baţi la aceste porţi, şi ele tot nu se vor deschide.

Porţi întunecate de la Braşov, de un negru ars, ca după un incendiu de mult stins, cît de misterioasă pare viaţa lor, cît de ascunse secretele pe care le apără. Mai mult decît ruinele pitoreşti ale oraşului, mai mult chiar decît admirabila Biserică Neagră, aceste porţi păstrează un aer de burg vechi — acel aer puţin sever şi greoi, care opreşte colorile să aibe întreaga lor libertate luminoasă.

Braşovul, mai bine cunoscut, mi se pare un oraş colorat şi melodios. Faţa lui gravă acoperă, numai pentru privitorii grăbiţi, farmecul oraşului. Multă vreme n-am cunoscut decît două imagini ale Braşovului — una foarte de departe, din vîrful Postăvarului, imagine sclipitoare, fastuoasă, care trăia mai mult ca un detaliu al peisajului general, decît prin ea însăşi, şi alta foarte de aproape, din chiar centrul cetă-

ţii, unde oraşul nu este decît un vulgar cartier de cafenele şi prăvălii.

Amîndouă imaginile sînt insuficiente. Braşovul trebuie văzut de la margini spre centru. Cuprinsă de la poalele Tîmpei sau, şi mai bine, de pe Warte, perspectiva oraşului se îndepărtează în timp. „Vederea generală" este de stampă. Totul pare sculptat în lemn, gravat în piatră. Seara aduce peste lucruri o nemişcare desprinsă parcă dintr-un depărtat trecut. În lumina de zi, totul se colorează viu, ca într-un joc de „baukasten". Biserica Neagră, cu zidurile ei arse, cheamă colorile, le sprijină, le linişteşte, le împacă...

Mergeam prin acest Braşov cu un pictor prieten şi îl invidiam pentru carnetul lui de schiţe, pentru cutia lui de colori. Pretutindeni, în cele mai neînsemnate detalii, mi se părea că văd motive de pictură. Totul mi se părea expresiv.

Pe tovarăşul meu bogăţia de coloare a Braşovului îl mulţumea mai puţin. „E prea ilustrativ", mi-a spus. Cuvîntul e destul de grav şi obiecţia, cel puţin la început, mi s-a părut serioasă. Este într-adevăr ceva de decor la Braşov, un anumit exces de frumuseţe care merge spre ilustraţie. Dar este primejdia oricărui lucru pitoresc. El ameninţă să seducă prin ceea ce are exterior, prea direct, prea „frapant". Rămîne ca prin atitudinea sa de artist, prin disciplina sa proprie, pictorul să nu se lase amăgit, să nu cadă în cursă, să nu primească prea uşor lucrurile care i se oferă, fără taină, fără rezistenţă.

Poate că în literatură, tentaţia facilităţii nu e atît de mare ca în pictură şi în muzică. Pictorul şi compozitorul lucrează cu lucruri îmbătătoare : coloare, melodie. Ca să te sustragi lor, e nevoie de oarecare asprime.

Un Braşov pictat numai pentru elementele lui de pitoresc local, ar fi neinteresant. Tot ce este „ilustrativ" în el s-ar răzbuna prin prea mare uşurinţă. Dar oraşul acesta are un suflet propriu, o gravitate fundamentală, nu ştiu ce adîncă tristeţe solemnă de orgă şi mi se pare că frumuseţea lui picturală vine mai ales din aceste lucruri ascunse.

Este „ilustrativ" ceea ce este fără suport intim, dar acolo unde se află un suflet tainic, adînc, coloarea îşi poate lua

cele mai mari libertăți, fără teama de a se pierde în simple jocuri de suprafață.

Brașovul e de două ori amăgitor : și prin răceala lui de cetate greoaie, care, în primul moment te ține departe, nu te lasă să te împrietenești, dar și prin aspectul lui decorativ, puțin artificial, care îți abate privirea de la marile frumuseți ascunse.

Cînd ai învins și o amăgire și pe cealaltă, cînd ai trecut dincolo de ele, descoperi o admirabilă cetate, în care un material fermecător de pictură așteaptă, apărat și ascuns de două scuturi.

Revista Fundațiilor, aprilie 1940

EVOCĂRI

PALUDES

„Dacă Damona îl plînge încă pe Daphnis şi Gallus pe Lycoris, să vină, le voi călăuzi paşii înspre uitare."

ANDRÉ GIDE

Mi-am amintit zilele acestea povestea monotonă, egală şi deşartă a lui Tityr, singuratecul explorator al bălţilor de demult şi i-am scandat hexametrii, lăsîndu-mi gîndul să calce peste cuvinte şi să se despartă şcolăreşte în cîte şase picioare. Acolo versul se domoleşte ca o apă înceată, lipsit şi de retorismul patetic al divinului Aenea şi de calmul naiv, bucolic şi domestic al lui Virgil, cîntăreţul treburilor gospodăreşti. Silabele se deschid leneşe, se însoţesc în sunete potrivite, ce se cer spuse de un acelaşi glas, rotunjite într-o egal de cumpătată rostire şi se împart, două cîte două, refuzîndu-se dactilului precipitat, prea strîmt pentru limpezimea lor aeriană şi neclintită.

Nu ştiu dacă într-adevăr acestor calităţi de prozodie sau numai unui ceas de proprie oboseală le-a răspuns o impresie de imensă dezolare şi străveche melancolie şerpuită între versurile episodului, ca un braţ de apă grea şi mocirloasă, între gropile largi ale unui pămînt negru, mirositor şi putred. Pa-lu-des. Nu căuta în dicţionar şi nu te gîndi la numirea doctoricească a frigurilor de baltă. Rosteşte doar cuvîntul, aşa, despărţit în trei silabe, ca pentru o elegie sau o baladă şi spune-mi dacă nu înţelegi. Vezi — prins în aceste largi şi calde vocale — peisagiul între ţărmuri joase, cu ierburi înalte, cu alge umede, cu apa brună, acoperită de pînza destrămată a mătăsii broaştei, locuri încete, grave, greoaie şi complicate, sub un soare la fel oricînd şi într-o lumină udă, tristă.

Pa-lu-des. Simţi cum pasul alunecă prin ierburi şi cum piciorul se afundă în noroi, împleticindu-se, îngreuindu-se, cum mersul îşi pierde siguranţa terestră şi se prinde în sub-

ţiri şi nevăzute curse ca într-un fund de mare, fantastic şi adînc ? Nu te scutură, ca un acces de friguri, trecerea rece şi udă a unei şopîrle subţiri prin buruieni şi pămîntul vîscos, ca un trup de caracatiţă moartă, nu-ţi tremură sub talpă, descumpănindu-te ? Şi simţi cum împotriva tăcerii ţinutului broaştele, umflate ca nişte abcese, nu izbutesc decît rar un scîncet şi inutil trestiile se îndoiesc în chip de foşnet ?

Este o ţară dezolată şi un cer neîndurat, este o tăcere ca după o prăbuşire şi o nemişcare universală ca după o catastrofă. Zarea se închide cenuşie în veşnică mohorîre, apa clipoteşte rar în ochiuri largi, leneşe. Unda lovită de mal se întoarce iar, cercurile se subţiază, se topesc, se pierd. Tityr, trîndav şi calm, priveşte jocul, cască, îşi rotunjeşte mădularele, întinzîndu-se alene, îşi numără coastele, fluieră, cască. Nici un dor nu îl ridică tremurînd şi pătimaş, ca pe un faun al locurilor, nici un gînd nu îl tulbură şi nu îl cutremură nici o dragoste. Inutil s-ar tîrî pînă deasupra ţărmului. Mocirloasă, apa nu simte chipul nimănuia şi Narcis chiar aici ar căsca. Toate sînt deopotrivă şi de prisos. Nu începe nimic şi nimic nu se sfîrşeşte. Cîte zile au trecut ? Cîte au să mai treacă ?

În tîrgul ăsta dunărean, de unde îţi scriu, povestea cu bălţi şi nemişcare, regăsită la fel într-o veche ediţie de şcoală a lui Virgil, se tălmăceşte ca o parabolă evanghelică şi se potriveşte întocmai. Este cu siguranţă scrisă pentru locurile de aici. Presupunere, pe care nu numai mîndria mea de citadin o vrea adevărată, dar şi imobilitatea statornică a peisagiului, jalea cenuşie şi iernatică a portului deşert, înzăpezit niţel. S-ar crede că nu despre acest oraş s-au spus poveşti fantastice de Orient colorat şi naiv ca un bal mascat, cu brune şi fatale curtezane, cu calde şi leneşe Kire Kiraline, cu falnice caicuri şi cu barcagii îngînduraţi. S-ar spune că nu pe uliţele acestea marinarii siamezi au păşit în alaiul vitejesc şi mirat al copiilor şi că nu maidanele de acum au încercat altădată strategia savantă a zmeilor cu coadă şi a pietrelor autohtone. Unde zarva portului viu şi bogat, unde cruciada armatelor desculţe ? În care parte freamătul ridicat ca un chiot peste fabrici şi grădini, zvonul mărturisind viaţă adevărată şi rodnică ? În care parte ur-

mele pitoreşti şi elegiace ale cetăţii turceşti, aşezată aici la marginea Bărăganului, înfrăţind o îndepărtată toropeală de Fanar, cu o gălăgie veselă de belşug românesc ?

E o singură linişte şi o totală uitare. Este o aceeaşi tristeţă pe toate uliţele pustii, de parcă Dunărea limpede şi repede din alte vremuri ar fi pierit aici, împiedicată în mocirle şi ierburi. Pe malul drept sălciile sînt dese şi bătrîne. Între scorburi apa se poticneşte în mîl, se opreşte în ochiuri largi şi rămîne moartă, mărind braţul inert al bălţii, care creşte şi înconjoară cu încetineli de reptilă oraşul, cîştigîndu-l pentru pacea ei greoaie şi tulbure. Locurile anticului Tityr se încetăţenesc aici triste, ca o enormă şi bolnavă igrasie.

Cunoşti, probabil, literatura patriarhală şi nostalgică a ogrăzilor mari de provincie cu pensionari bătrîni şi ofiţeri în rezervă, cu profesori de liceu — poeţi diletanţi la bătrîneţe — cu şahişti pasionaţi şi farmacişti ramoliţi. Te-or fi înduioşat vreodată, în nuvelele domnului Brătescu-Voineşti, aceste existenţe trandafirii şi oneste, aceste fericiri pescăreşti de boieri provinciali, acest calm comod de gospodărie cumsecade, unde vreo „coană Anică" te tratează cu dulceţuri, în timp ce „dumnealui conu Miai" îţi povesteşte dintr-un fotel ros, o istorie vînătorească de demult.

O, ce ridicolă şi mincinoasă poezie, ce falsă şi naivă trandafirizare. Geamuri cu ghiveciuri de muşcată bătrînă şi idile oneste cu tineri romantici ? Nu. Tristeţea de aici este mai simplă şi mai puţin elegiacă. Viaţa se trece uniform între evenimente mărunte şi fericiri mici, purtîndu-şi egal mediocritatea prin ceasuri şi rosturi ştiute. Cancanurile sînt ştiute şi cumetriile neschimbate, fiindcă toţi oamenii se cunosc şi toate istoriile se află.

Provincia cuminte şi întîrziată, implacabila păstrătoare de virtuţi familiare, modestul refugiu al idealiştilor dezabuzaţi, este o legendă. Nu există imbecilitate şi nu cunosc ridicol, care să nu se accepte pe sine de îndată ce o poate face în baza unui principiu. Din omul cel mai circumspect, izbuteşti să faci un irezistibil caraghios în clipa cînd l-ai convins, că astfel ascultă doar de intransigenţa unei concepţii. Ca o fată bătrînă, care detestă din excesivă pudoare riturile preliminare ale amorului, provincia urăşte inteligenţa şi elimină spiritul — păcate prea frivole pentru meticuloasa ei

probitate. Roade, reduce, rotunjește, asimilează. Provincia este cea mai strictă și mai aspră realizare etatistă, cea mai spartană realizare civică. Calendarul și orariul sînt legile sale, impuse egal tuturor. Surprizele — ispite prea perverse pentru o minte ordonată — sînt excluse sau, în cazul cel mai bun, sînt anunțate într-un anumit răstimp suficient de lung pentru prevenirea oricărei deconcertări. Viața este nudă (termenul, recunosc, contrazice cea mai elementară morală, dar posedă calitatea de a evoca o primitivă puritate) de orice emoție și își jalonează drumul între un cunoscut număr de posibilități. Trîndăvia acuatică a lui Tytir se oprește aici universală, rotunjită pe un cer imobil, deasupra unor ulițe strîmte și puține, virtute unică, docilă, modestă și stupidă a unei obștești mucegăiri. Ar trebui să vorbesc cu cinstită tristețe despre această trivială tragedie a ratărilor de aici și renunțînd la orice glumă, să găsesc un cuvînt bun de amintire pentru toate tinerețile și elanurile, pierdute mediocru în meschinărie și cabotinaj. Subiectul însă este ingrat. Se uzează ușor și se refuză gîndului atent. Este cenușiu, năclăit și plat. Inteligența se oprește brusc în pană, așteptarea se frînge, emoția descrește lent. O bătrînească indiferență urmărește cuvîntul și îndrăgește elanul. Iată, începe locurile unde împărățește — nepăsătoare și veche — plictiseala. Pentru ca să fi scris o carte întreagă despre acest ținut băltos și trîndav, i-au trebuit probabil lui Gide o neomenească stăpînire de sine și un creștinesc dor de autoflagelare. Mai mult nu pot stărui. Cuvîntul e rar, gîndul întîrzie, liniștea se închide ca un lacăt enorm peste o poartă de cetate părăsită. Coboară inelul neiertător al uitării și trîmbițele altei învieri nicicînd nu vor suna.

Brăila, ianuarie 1928

Cuvîntul, 10 ianuarie 1928

SCRISOARE DESPRE CĂLĂTORII ȘI PLECĂRI

Primesc scurtele d-tale misive dimineața, în mijlocul lucrului meu, respectuos cu socotelile lui, le ascund necetite pentru o oră de răgaz mai tîrziu, nu cumva să mă surprind

altfel urmărindu-ți vaporul pe oceane depărtate și să nu înlocuiesc realitățile imediate și — vai! reglementate ale programului, cu o cursă imaginară în căutarea porturilor pe unde treci. Dar mai tîrziu, bandele și mările călătorului ipotetic din mine se deschid pe măsura itinerariului d-tale și mă poartă comod înspre miragiul cetăților, pe care bunăvoința d-tale le rezumă lesne în dreptunghiul „ilustrației". Te însoțesc atunci pasionat și nesigur și îți refac drumeția, așa cum, pe o masă rotundă, un pensionar ar urmări cu stegulețe, pe hartă, bătălia mare din munții neștiuți de el, la capătul țării.

La drept vorbind, sînt un drumeț predestinat. Micile d-tale comunicate îmi fac numai serviciul de a-mi situa geografic peregrinările mele pasive și de a indica un sens continuei mele dispoziții de despărțire. Fără aceste indicii, de direcții și cetăți, plecările mele ar nesocoti cu impertinență elementare legi de distanță și ar depăși mijloacele civilizate de transport. Altă dată, în ocolurile pămîntești consumate pe traiectoria neexigentă a Bulevardului Brătianu, continentele se uneau docile, pentru ca din Place de la Concorde să păşesc normal în piața mare din Bombay și din portul grav de o mare trîndăvie al Haifei să calc pe a cincia stradă din New-York, ușor de pe un meridian extrem pe celălalt, ca și cum munții s-ar fi închinat asemeni micilor legendari, să-mi facă un post de tărie și flexibitate alternativă.

Iată acestea sînt bucuriile puține ale drumurilor mele fără bilet de tren. Nu e decît o singură clipă, care le poate dezminți, stricîndu-le scurt ca pe niște jucării inutile și cusute cu ață albă. Seara, la miezul nopții, cînd se întîmplă să trec prin centrul orașului, Calea Victoriei — albă în zăpada căzută de curînd și strălucind în bătaia becurilor — e adormită în marea ei singurătate. Dar, deodată, porțile unui teatru se deschid, perechi grăbite populează trotuarul, claxoanele mașinilor se agită, birjarii invită cu glas tare pasagerii și tot acest popor de spectatori se unește cu lumea celorlalte teatre, cu întîrziații restaurantelor, cu liceeni rătăciți prin străzi dosnice, așa încît într-o singură clipă calea își reia prompt ritmul și aglomerația. Dar n-ai apucat să

simţi înviorarea mersului şi să-ţi sfîrşeşti salutul doamnei cunoscute care trece, n-ai apucat să-ţi aprinzi o ţigară şi să-ţi priveşti orologiul, cînd cu aceeaşi bruscheţe a apariţiei, cu aceeaşi scurtă şi febrilă grabă, — tot acest mic univers de cetăţeni nocturni a dispărut, consumat de ulitele lăturalnice, maşinile au contenit, tramvaiele se mai aud vag sunîndu-şi depărtarea şi becurile rămîn neclintite să lumineze un drum al nimănui. Am atunci sentimentul unei gări care se deşteaptă. Animaţia de o clipă a trotuarului îmi aduce aminte de tristeţea peronului zadarnic invadat o clipă la sosirea trenului. Un domn cu mustăţi negre şi chipiu roşu a sunat dintr-o trompetă şi locul a rămas în dezolarea lui obişnuită, în urma trenului urnit cu indiferenţa unui subprefect în inspecţie. În vagoane călătorul îşi va continua tihnit cutia cu sardele deschisă şi va adormi inconştient de fericirea lui rezumată într-un tichet de călătorie, ca o veste mare şi bună în litera unei scrisori.

Iată cum se întîmplă, deci, că în fiecare seară trăiesc tristeţea omului de pe peron şi că în fiecare seară încerc acest sentiment de regret, dor şi singurătate, pe care în copilărie plecarea cuiva de acasă mi-l aducea totdeauna acelaşi.

Te vei fi întrebînd poate, de ce îţi scriu însă aceste toate tocmai d-tale, pribeagule, şi de ce te întreţin de la o masă fixă despre călătorii şi plecări, pe care astăzi le trăieşti cu ingenuitate de aventurier şi bucurii de excursionist tînăr. Îngăduie-mi totuşi să adulmec măcar aşa drumul şi în marginea veştilor d-tale, să-mi desemnez itinerarii, ca pe un vis îndrăzneţ zărit între fotografiile unui magazin ilustrat. Există un pitoresc al drumului care nu mă tentează. E, de exemplu, febrilitatea voiajului de nuntă. (Subiect rezervat : psihologia voiajului tinerii perechi.) Călătoria făcută pentru dorinţa expresă de a lega o plăcere de un peisagiu şi de a fixa primele nopţi conjugale în amintirea mai puţin alterabilă a unor munţi exotici. Detest acest senzualism de comis-voiajor pentru că falsifică două pasiuni şi le bagatelizează pe amîndouă. Drumul şi amorul, aceste două simple şi nobile idealuri de visător veritabil, n-au nevoie să se sprijine reciproc decît numai pentru cine nici nu le ştie, nici nu le imaginează savoarea.

Poezia plecării e clandestină. Grupurile cu flori, strîngeri de mînă şi batiste fluturate colectiv în gări îi împrumută despărţirii nu ştiu ce aer „făcut" de paradă domestică, nu ştiu ce înfăţişare de oficialitate şi solemn, care strică şi fură spontaneitatea faptului. Asta nu înseamnă că agreez tipul literaturizat al „vagabondului" şi dezinvoltura teatrală a dispariţiilor şi apariţiilor lui. Am credinţa că oamenii care pleacă uşor, sînt de o superficialitate sufletească acută. E cu neputinţă să ai aderenţe cu un loc ce ţi-a slujit de popas şi să nu-ţi creezi în atmosfera lui anume adevăruri necesare echilibrului tău interior. Numai licheaua simplă şi pură pleacă fără să se rupă şi vine fără să se situeze. Un peisagiu este un adevăr, pe care — plecînd — îl contrazici şi o realitate interioară la care renunţi.

Despărţirea pune capăt unei certitudini. Pentru cine nu se joacă uşor cu adevărurile sale şi nu practică gimnastica inconsecvenţelor cu uşurinţa schimbării unei pălării, faptul ăsta e întîmpinat din faţă fără gravitate făcută, dar cu atenţia propriilor tale evenimente. De aceea dintre toţi „eroii" clişeelor dramatice nu fluier pe nimeni cu mai adîncă sinceritate decît pe voiajorul principal şi pe vagabondul aducător de surprize şi mistere. Din vremea în care sentimentalismul acesta simulat al deplasărilor obsedante (ştii tema simbolistă — *partenza* — a vagabonzilor care trec şi a marinarilor care nu mai ajung ?) a făcut carieră în versuri şi s-a potrivit pe măsura oricărui condei, ca o căciulă pe măsura oricărui cap, l-am suspectat.

Eu nu ştiu să plec decît cu un sentiment nedesluşit de regret şi îndoială, cu o tristeţe în care presimt jarul tainic al descoperirilor ce vin şi al izbînzilor ce se uită. Iată de ce, de cele mai multe ori, m-au dezamăgit memoriile drumeţilor celebri şi m-a plictisit aerul lor jemanfişist de chiriaş cu luna. Nu ştiu care mai poate fi savoarea descoperirii, fără tristeţea pierderii. Cred că cine nu are ce pierde, nu are ce cîştiga.

Veştile depărtării d-tale au adus în jurul mesei acesteia de scris salutul drumeţiei. Fiindcă, grăbit, d-ta n-ai timp să-ţi cercetezi călătoria, iartă că de aici, imaginar, am îndrăznit s-o fac.

Cuvîntul, 24 ianuarie 1929

BREVIAR DE CĂLĂTORIE

„Dar desigur aveți, ca toată lumea, o vagă părere că este, că trebuie să fie în afara voastră o existență care e tot a voastră".

EMILY BRONTË

M-am gîndit, lîngă fereastra prin care timp de trei zile aveam să surprind o sută de orizonturi, de țări și anotimpuri, la literatura drumeților celebri și am fost mirat să observ, cît de străină îmi este în momentul plecării și pe pragul unei despărțiri, această poezie tradițională a despărțirii și a aventurilor. Se pare că utilitatea sufletească a călătoriei a fost îndeobște ceea ce ne-am obicinuit să numim cu un termen aproape tehnic „eliberarea de sine". Nu-mi place cuvîntul ăsta.

Dacă eliberare de sine se cheamă o trecere dincolo de realități proprii, atunci, departe de a fi fecundă și adîncă, e stearpă și diletantă. Iar dacă, la drept vorbind, este o mai intimă și mai puternică trăire interioară, atunci cuvîntul nimerit ar fi nu „eliberarea de sine", ci eliberarea de circumstanțe.

E singurul lucru pe care ți-l poate da plecarea. E singurul lucru pe care e bine să i-l ceri.

Am privit deci cu un spirit egal, fără melancolie și fără nerăbdare, cum se schimbă perspectivele, cum se adună și cum se despart în cadrul fix al ferestrei vagonului peisagiile și am asistat calm la armonioasa lor melodie geografică. Nu am luat nici un moment inițiativa spectacolului, nu am anticipat imaginea închipuindu-mi-o, nu am întîrziat-o oprind în amintire orizontul depășit, nu am primit-o cu adversitate, nu am părăsit-o cu părere de rău. Am privit pur și simplu. A fost un exercițiu liber, o plăcere firească a ochiului, o reeducare a vederii.

Trebuie să însemn la capitolul cuceririlor acest fapt. Este în putința de a vedea lucrurile direct, de a le simți densitatea și de a le prinde într-un contact imediat adevărul lor plastic, este în putința de a simți lumina, umbra și culoarea cum trăiesc prin ele însile și cum se distribuie pe bucata de

pămînt ce trece scurt pe dinaintea ta, o funcție animală și sănătoasă pe care călătoria mi-a redat-o.

Peisagiul românesc pe care îl cunoșteam era abstract. Calitățile lui emoționale veneau dintr-un complex de senzații trecute, amintiri vagi, întîmplări uitate, clipe de viață lentă, continuă, depărtată. Orizontul plat și dur al Bărăganului, singurătatea duioasă a bălții dunărene, grația șerpuitoare a Predealului — atîtea moduri de sensibilitate geografică — mi se înfățișau nu în elementele și liniile lor fizice, ci într-o atmosferă nedistinctă de viață proprie și aducere aminte.

Nu izbuteam să prind sensul plastic și exterior al locurilor, să mă lovesc cu conturul lor precis, să iau cunoștință de raporturile lor de greutate și situare. Unghiul de vedere trecea, refractat încă o dată, printr-o pînză deasă de imagini vechi interpusă între ochi și obiect.

Călătoria m-a pus în fața lucrurilor și a așezat între ele și mine un simplu geam și o viteză de 60 de kilometri pe ceas. E o trecere în revistă sumară, din care sentimentele sînt înlăturate și în care nu rămîne loc decît pentru senzații scurte, surprinderi trecătoare și luări de contact provizorii. E o gimnastică vizuală, care îți lasă sufletul în repaos și improvizează, pentru simpla bucurie a pupilei, un joc de forme și culori de o instabilitate care înlătură punctele de reper și își bate joc de posturile de observație.

Tovarășii mei de drum, aplecați în afară peste fereastră și adulmecînd aerul viu al acelei dimineți de iarnă în Tirol, pretindeau că peisagiul e frumos. Poate că aveau dreptate. Eu nu mi-am putut da seama. Frumosul este, în ce mă privește, o problemă de cunoaștere, o chestiune de comunicare sufletească și de conținut spiritual. Cred mai puțin în lucruri decît în oameni și dacă simpla prezență a oamenilor poate uneori să-mi ajungă, pentru prețuirea lucrurilor îmi trebuie, dimpotrivă, un foarte lung timp de conviețuire și intimitate.

Nu aș fi putut spune, prin urmare, dacă acea vale din Braz în Tirol e sau nu frumoasă. I-aș fi preferat oricînd — fiindcă îmi spune mult mai mult — săraca, simpla și monotona deschidere de perspectivă a Dunării moarte lîngă Brăila, așa cum fără ezitare, prefer astăzi un portret de co-

pil pe care l-am luat din țară în reproducere, cu mine, portretului Giocondei pe care m-am amuzat mai zilele trecute să-l privesc cîteva minute într-un grup de turiști nemți și englezi, după ce studiasem trei ceasuri bune întîia sală a primitivilor italieni la Luvru.

Așadar ce era fermecător, viol și spontan dincolo de fereastra vagonului meu, nu era „frumusețea" locurilor, ci maniera lor de a se prezenta privitorului, ritmul acela precipitat care asocia și disocia aspecte multiple, tremurătoare și solubile, simple cute pe întinderea unei ape întinse, ușoare cochetării de culoare și relief, deplasîndu-se în drum și trecînd de pe un munte pe alt munte, ca un surîs de pe un obraz pe altul. Am surprins pentru întîia oară o geografie în elemente prime ; o imensă punere la un loc a unui material pămîntesc nelucrat, un maidan grațios de peisagii demontate ca niște jucării și răvășite fantezist de-a lungul unei panorame nesfîrșite. Fiecare minut, fiecare kilometru deci, inventa alt sistem de distribuire a motivelor decorative. Am înțeles atunci că un arbore poate fi și altceva decît un pretext sentimental, că poate avea o existență detașată de impresiile noastre și că poate, în sfîrșit, ființa pentru sine însuși, pentru plăcerea de a-și rezema în înalt coroana, sau pentru orgoliul de a se împlînta adînc în pietre. Am înțeles atunci, am bănuit cel puțin, singurătatea unui arbore și necesitatea intimă a existenței unei pietre.

Viața, faptele, lucrurile, gesturile, oamenii, tot ce face parte din traiul nostru de fiecare zi, intră normal într-o pastă fără culoare și fără timbru, unde ne rînduim judecățile și sentimentele ca pe o serie de obiecte uzuale într-un dulap. E comod și e necesar. Călătoria individualizează însă aceste elemente cotidiene ale vieții, le dă o expresivitate — te miri cum —, un sens într-un gest vechi și un sentiment într-o stare de lucruri obișnuite și uitate.

De aceea poate, din speciala aventură care este o călătorie de 72 de ceasuri, în care vezi amestecate, vii, grăbite și noi, o mie de lucruri, o mie de întîmplări, o mie de mărunte sau mari aspecte de viață, întîlnești oameni, surprinzi povești, imaginezi drame și afli scurte comedii de moment, din toată această epopee sumară și variată, la capătul drumului, cînd e să fac socoteala zilelor și să-mi amintesc zgomotoasa lor

trecere, tot ce reţin sînt trei scene de stradă, rămase în memorie cu o netezime absurdă de stereoscop.

Omul pe care l-am văzut la Viena, în stradă, aşteptînd în faţa unei case să se deschidă o uşă probabil, întîrzia totuşi — în timp ce la acel ceas de seară trenul nostru tăia oraşul în două mari semicercuri de viaţă scăzută, depărtată şi abia bănuită în jocul de lumini al felinarelor şi al ferestrelor — omul acela cu o umbrelă într-o mînă şi cu două pachete albe în alta, evoca acolo toată tristeaţea şi bucuria măruntă a vieţii şi mă introducea imaginar în casa lui unde îl aştepta o existenţă, pe care o cunoşteam parcă şi care ar fi putut fi a mea, dacă cineva — Dumnezeu sau întîmplarea — ar fi vrut.

Iar zece minute mai tîrziu, bărbatul şi femeia care treceau pe uliţa de periferie vieneză, albă de zăpadă şi reflexe mate, departe unul de altul, gravi şi tăcuţi, urmaţi în mersul lor lent de paşii cuminţi ai unui cîine lup, tocmai ca într-o elegie de Francis Jammes, mi s-au părut cunoştinţe vechi şi istoria lor mi s-a părut ştiută ca o carte cetită mai demult, din care nu îţi mai aminteşti decît că la sfîrşit eroul moare.

Şi a doua zi, la Saalfelden, cînd m-am surprins făcînd din tren un salut amical unor necunoscuţi, nu m-am mirat, ci am dus cu mine mai departe amintirea fetei blonde care se pusese în genunchi pe zăpadă, să lege gheata unui skior tovarăş, cu o mişcare de încîntătoare prietenie şi cu un aer grav pe care l-am mai văzut undeva, odată, nu ştiu unde.

Atîtea lucruri — puţine şi simple — îmi amintesc de pe acum. Pentru cineva care ar fi luat din capul locului călătoria drept o aventură, de pe drumurile căreia te întorci tîrziu, trudit, misterios şi tăcut ca să baţi — exact ca în romanţele d-lui Minulescu — într-o poartă crenelată la miezul nopţii, experienţa întîiei călătorii poate fi o dezamăgire. Dar dacă îi iubeşti pe oameni, dacă eşti curios să-i cunoşti şi dacă te bucuri să-i vezi, atunci sentimentul pe care ţi-l comunică drumul, sentimentul identităţii umanităţii tale e încurajator şi fecund. Te regăseşti în lume şi în străinătăţi, te revezi în viaţa altora şi te identifici acolo, simţi că este dincolo de tine o existenţă care e tot a ta — cum spune de frumos Emily Brontë în vorbele puse în fruntea notelor de faţă.

Cuvîntul, 17 ianuarie 1930

JURNAL DE VACANȚĂ

PRIMA ZI

Annecy, 23 iulie 1930

Ceasul de la Saint-Maurice sună 12. Aud de sus, din pădure, cum sunetul acesta de aramă se răspîndește jos în valea mare a lacului, și cum întîrzie în aer, dens, calm. Bătăile sînt distanțate. Uneori mă întreb dacă orologiul nu s-a spart de tot. Dar, abia am renunțat să mai ascult, și o nouă bătaie umple iar valea din creasta muntelui Semnoz pînă la mine și de aici mai departe spre capătul nevăzut al lacului. S-ar spune că stă cineva în turlă anume să oprească un sunet, pînă ce se va fi încredințat că cel dinainte a fost bine auzit, între pereții acestui larg amfiteatru alpin.

Urmează bătăile scurte, repezi și moi — ca niște pași de călugăriță — de la Saint François de Salles...

Cobor. De departe ferestrele albe ale casei mele se văd și se pierd între ramurile copacilor deși, asemeni unor lumini de oraș, de la fereastra unui vagon. Nu : comparația nu merge ; e prea citadină. Va trebui să renunț la aceste amintiri orășenești, după cum va trebui să renunț la guler, la cravată, la ceas. Timpul stă în loc. Îmi repet cu plăcere fragmentul din *Lacul* lui Lamartine, pe care ieri l-am citit scris cu litere gotice pe ilustrațiile lacului Bourget, ce se vînd în gară, la Aix-les-Bains. Redeviu, așadar, îngăduitor cu reminiscențele mele literare.

Trebuie să-mi mărturisesc întîi un orgoliu geografic : sînt în Alpi. E aproape o satisfacție de ordin personal : ca și cum prezența mea aici contribuie la existența acestor locuri. Nume de orașe, munți, piscuri, lacuri, pe care altădată, în orele de geografie mă chinuiam să le așez într-o hartă strîmbă (desemnam oribil — ceea ce îl făcea pe profesorul nostru de desemn să-mi spună că am să deviu critic de artă...), atîtea vorbe, dincolo de care încercam să ghicesc tumultoasă viața, sînt aici reale, apropiate, vii. E de-ajuns să urc muntele din față și să ocolesc puțin spre dreapta, ca să văd cum se ridică la orizont Mont-Blanc. Numai cîțiva kilometri pînă la țărmul lacului Leman. Numai două cea-

suri pînă la Chamonix sau pînă la Evian. Ieri în tren răsfoiam un ghid al regiunii (Haute-Savoie) și mă lăsam legănat în melodia atîtor vocale, pe care le potrivisem pe ritmul roților : Saint-Nicolas-la Chapelle. La Praz-de-lys-sur Taninges, Saint-Jeoire-en Faucigny, Collougessous-Salave...

Dacă n-ar fi această cunună de nume noi, dacă n-ar fi acei 600 kilometri, care mă despart de un Paris părăsit alaltăieri, dacă nu ar fi sentimentul acesta al depărtării și al singurătății, aș putea să mă cred undeva pe un munte românesc, pe valea Prahovei sau sus, în Bucovina, spre Vatra Dornei. Aceleași pete mari de iarbă verde, întrerupînd o aceeași pădure de brazi, aceleași flori aspre fără savoare și fără alt miros decît al pămîntului, aceeași rumoare nedistinctă care te cuprinde în lumina amiezii, de-a valma cu aceste ierburi înalte, cu acest salcîm rătăcit, cu acest cer larg.

Cu cît cobor mai aproape de casă, valea se desparte de toate amintirile mele rurale și devine *ea* : un peisagiu nou, care exprimă altceva decît ce știu, altceva decît ce îmi aduc aminte. Nu știu dacă e culoarea sau conturul sau dimensiunea, dar pămîntul ce se deschide înainte îmi dau seama că e nou, ca un fruct din care n-ai mîncat niciodată.

Altădată, în adolescență, camarazi mai îndrăzneți se pierdeau seara într-o uliță obscură a tîrgului, de unde se întorceau „inițiați". Și la întrebările celor care rămăseseră încă neștiutori, ei nu știu să răspundă decît cu un surîs încurcat. — Cum este ? — E bine.

Asta e tot. „E bine". Nu seamănă cu nimic, nu amintește nimic, nu explică nimic. E bine. Sînt fără curiozitate și fără întrebări în fața acestui peisagiu, în care nu cer decît să intru ca sub o boltă și să rămîn. Știu numai că aici începe ceva, care nu există dincolo de zare, nici în cetatea de unde viu, nici în țara în care mă voi întoarce. Și atîta e de-ajuns, ca să dea orelor calme de aici, un gust de eternitate.

Reîntors în odaia mea, mă necăjesc să-mi scot cărțile din valize și să mi le rînduiesc prin sertare, etajere, dulapuri. Mă întreb dacă-mi vor sluji la ceva aici și dacă nu făceam mai bine să le las „dincolo", în camera de student din cartierul latin, unde între caiete, tratate și cursuri, exista cel puțin un aer de bibliotecă, pe care nici un brad și nici o

pasăre nu venea pînă la fereastră să-l tulbure. Şi rîd de acest Descartes cu coperţi galbene, pe care l-am luat anume într-o ediţie ieftină, ca să-l pot duce pe munte şi să-l pot tăvăli în iarbă. Soarele îmi intră tot, pe fereastră, de mă mir cum de mai rămîne destul afară.

Întîrzii într-adins să-mi aşez ca lumea lucrurile. Sînt hîrtii pe care mă amuz să le revăd, sînt fotografii pe care le-am uitat. Ieri seară găsisem la un librar din Annecy o reproducere după un tablou de Sano di Pietro, pe care îl căutasem cu disperare la Paris. Bat documentul în perete şi mi se pare că e singura poză pe care aş putea-o suferi aici. E încă o întoarcere spre linişte.

Găsesc în caietul meu de lucru cîteva note, pe care le luasem în grabă la Sainte-Geneviève, înaintea plecării, şi care ar fi trebuit să fie un studiu despre Delacroix. Găsesc scheletul unor consideraţii de estetică : proiecte, observaţii, critice, citaţii, trimiteri... Aş voi ca toate acestea să nu mi se pară atît de vechi şi inactuale, pe cît mi se par ; aş voi să mă intereseze încă, să mă preocupe, să-mi dea curajul de a le gîndi, de a le lucra. Îmi spun că faptul de a intra într-o pădure şi de a merge două ceasuri pe drumurile unui izvor de munte, nu e un motiv suficient ca să mă abată de la obiceiuri şi bucurii vechi. Încerc să mă conving că e ruşinos să mă las cucerit de salutul întîiului brad, ca un adolescent de sărutul întîii femei. Şi pînă la urmă, renunţ la mustrările conştiinţei mele, de om căruia lumea îi spune „intelectual", şi mă las în voia acestor sentimente de vacanţă. Vacanţă mare.

Voi regăsi la toamnă oraşul adînc şi mare şi divers, expoziţiile în Rue la Boëtie, dimineţile de duminică la Luvru, ceasurile de bibliotecă, serile ameţitoare din Rue de Lappe, concertele, discuţiile lungi pe malurile Senei, cărţile care trebuiesc cetite, cărţile cari trebuiesc scrise... Le voi regăsi pe toate acolo unde le-am lăsat, sau puţin mai în umbră, acolo unde vremea aşează lucrurile de care te desparţi, dar pe care nu le pierzi.

Să rămîn acum aici, pe această terasă, dincolo de care a trecut soarele şi să cuprind cu ochii seara care începe. E o transparenţă vastă şi fixă, peste care trec văluri din ce în ce mai umbrite, fără să-i şteargă nici claritatea, nici adîncimea. O englezoaică tînără îşi întinde chaise-longue-ul la

cîțiva pași. Părul ei roșu încearcă parcă să ardă în umbră, dar renunță, devine blond, neted. Un student irlandez, care mi-a fost azi vecin de masă la dejun, se apropie de mine, în vîrful picioarelor, misterios, pîndind ceva. A văzut în iarbă arzînd un punct de foc : un licurici. Îmi spune că n-a văzut niciodată asemenea minune. S-a născut la Glascow și trăiește la Edimburg. N-a ieșit niciodată seara la cîmp. N-a văzut copaci decît prin ferestrele trenurilor, iar dobitoace numai la măcelar. Mă întreabă cum i se spune acestei gîze luminoase pe românește. Îi răspund și el găsește vorba „nostimă". Eu îi spun că e frumoasă, „licurici". Pe englezește se spune *glow-worm*. A căutat irlandezul meu în dicționar.

Cuvîntul, 1 august 1930

COLMYR LA PUYA

Annecy, iulie 1930.

Am aflat ieri că cei doi kilometri pe care îi fac zilnic din Annecy pînă acasă (ce curios sentiment de celibatar și călător, putința aceasta de a te simți „acasă", într-o odaie în care ai intrat dimineața, ți-ai așezat cărțile într-un colț, ai bătut o poză în perete și din care vei pleca mîine liber și fără amintiri, spre un alt „acasă", în altă parte, unde întîmplarea sau nevoia sau ispita unui nume cetit pe hartă te va chema...), acești doi kilometri de șosea, mărginind țărmul stîng al lacului, nu mă duc ca o simplă stradă, dintr-o parte a orașului în altă parte a aceluiași oraș, ci de la un port la alt port. Sînt așadar cetățean al portului Colmyr la Puya. Nu există prin locurile mele nici primărie, nici poștă, nici străzi. Doar o tablă de lemn, ieșind din apă la capătul unui ponton, poartă cu modestie numele acesta melodios. Sînt la o margine ce desparte Annecy de Sévrier. Trei sau patru case albe se arată sus în pădure, depărtate una de alta — și ăsta e tot portul. Vaporașele care fac înconjurul regiunii nu se opresc decît dacă le faci semn. Se văd de sus, de pe munte, mici, subțiri și vii, cum își desem-

nează mersul pe apă, cum se salută fîlfîind drapelele, cum ocolesc surîzătoare bărcile pescarilor și cum se pierd departe în zare.

Degeaba am umblat departe de țară, degeaba am uitat lucruri vechi și am iubit altele noi — sufletul meu de om de la Dunăre nu poate să treacă fără emoție pe lîngă o barcă cu pînze și pe lîngă o luntre de pescar. Și cu toate astea ar trebui să mă amuze navigația aceasta glumeață pe apele albastre din Alpi. Pescarii de aici sînt amatori : lopătează spre seară după ce și-au sfîrșit slujba la percepție sau la poștă, în loc să joace popici sau să-și ia aperitivul.

Cu pălăria de paie lăsată pe ceafă ei așteaptă cu entuziasm satisfacția întîiului succes : un oblet. Mă gîndesc la fețele copilăroase și grave ale lipovenilor din balta Brăilei, la încruntarea barcagiilor de acolo, la micile furtuni care ne surprindeau între Checet și docuri, la „ochiurile" înșelătoare de care ne apropiam luntrea în tăcere, temîndu-ne de limpezimea lor ce ademenește și pierde. Erau uneori ceasuri de seară care ne găseau încă pe Dunăre, între valuri de două ori mai înalte decît noi, spre un debarcader ce ni se părea din ce în ce mai puțin aproape.

Aici, lacul — oricît ar aduce Alpii pînă la malurile lui înfățișarea lor aspră de stîncă neagră — e surîzător și cuminte. Lîngă amintirile mele dunărene, el are o liniște de parc public, așezat alături de o pădure neumblată.

Dezleg, jos, de la capătul pontonului, o barcă ușoară, cu două lopeți lungi și subțiri. Luntrea mea e un fel de fus alb, cu o scobitură destul de largă la mijloc, ca să poată intra un om. La început m-a indispus jucăria asta : îmi place să simt vîslele în mînă și să mă lupt cu rezistența lor. Dar i-am prețuit repede calitățile. Cu o singură lopată bine trasă, deplasez barca pe 5 metri de apă. Cîrma e simplă și sensibilă. Evoluez în semicercuri largi, înconjur o insulă din centru, trec de la un mal la altul — aproape 3 kilometri în lărgime —, urmăresc drumul cu valuri al unui vaporaș ce trece. E un fel de patinaj facil și odihnitor pe o materie nouă, mai alunecoasă decît gheața și mai mîngîietoare decît apa. Mîinile, care mai păstrează încă urmele vîslelor dintr-o după-amiază de duminecă, petrecută pe Marna, la Nogent, se joacă cu aceste lopeți grațioase ca niște ramuri de alun.

Părăsesc, în sfîrșit, Colmyr la Puya și „navighez" spre Annecy. N-am observat încă în plimbările mele prin orășel, dacă cele două rîuri care îl străbat ca pe o Veneție de carte poștală — le Thiou și le Vassé — sînt sau nu navigabile. Voi încerca astăzi această călătorie. Pînă acolo defileul munților, mai scunzi în această parte, e de o frumusețe excesivă. Numai cerul acesta de un albastru vast, numai lumina aceasta de o strălucire densă, poate să scuze cochetăria peisagiului. E prea frumos, e prea rotund, e prea miniatural. Prefer liniile tari și adînci, umbrele de plumb și culmile de argint de peste drum de Colmyr la Puya, între văile strîmbe unde se pierde lacul spre izvoare. Dimpotrivă, aici contururile sînt vagi, ovalurile sînt dulci, orizontul e mîngîietor și șerpuit.

La cîțiva metri de barca mea, hidroavionul care face cursa obișnuită între Geneva și Annecy taie zgomotos apa și se ridică brusc într-o tăcere neașteptată, care alarmează un grup de tinere fete venite să se scalde. Dar nu s-a întîmplat nimic : hidroavionul a trecut dincolo de coasta munților și jocul acestor sirene în costum de baie, pe care le zăresc din cînd în cînd scoțînd o clipă din apă, un cap blond, un picior alb sau o mînă agitată, continuă să scandalizeze trecătorii și să-i ude.

La Annecy aflu că nu se poate trece pe Thiou, fiindcă e prea repede și accidentat. Unele străzi pe unde trece rîul acesta, sînt atît de strîmte, încît bărcile ar fi strivite de zidul întîii case.

Trebuie să mă mulțumesc cu mersul calm al apei pe Vassé și, trecînd pe sub primul pod, intru triumfător în oraș. Am chiar orgoliul de a putea ancora, căci aici toate bărcile au o ancoră mică legată de un lanț la proră.

Casele din Annecy, vechi, curioase, legate între ele prin arcade de piatră albă — sînt unele galerii și unele porți numărînd cîteva sute de ani —, iau acum, privite din barcă, nu știu ce înfățișare romanțioasă, nu știu ce aer de legendă sau de gravură pe un ban vechi, cu sunet stins. Va trebui să cunosc bine istoria sfîntului Francis de Salles, a cărui amintire aceste uliți o poartă încă, pentru ca să înțeleg melancolia lor.

Dar am să scriu altă dată despre Annecy. Mă întorc spre Puya. Și cum un pescar de 12 ani, bucuros să-și arunce

undița în larg, primește să-mi ducă barca, fac o parte din drum la întoarcere înot.

Revelația acestei vacanțe, senzația nouă, absolut necunoscută, care nu-mi amintește de nimic și pentru care, dacă aș fi psiholog, ar trebui să inventez o denumire specială, descoperirea cu care voi pleca de aici, e bucuria animală de a cunoaște, de a simți, de a mîngîia această apă de lac alpin. E o nouă materie pură, sonoră, amplă, transparentă. E un fel de lumină enormă, care inundă ziua și o face mai albă. E în același timp un corp fizic și o calitate abstractă. E o legănare mătăsoasă de eșarfe și e o largă vibrație de cristale. Ar trebui să fie grea ca un metal prețios : cînd o iei în pumn nu simți decît o răcoare fără densitate. Suprafața se unește cu fundul. La un metru adîncime sau la 15, vezi pietrele din fund clar, firele de nisip, ierburile, peștii. Înot și nu e nimic care să reziste înaintării mele. E o plutire firească, lipsită de efort, dar dreaptă, armonioasă, simetrică. Și cum trecerea înotătorilor o văd atît de precis, uit uneori că se află în apă și am deodată groaza de a-i vedea zburînd între cer și pămînt.

Sub soare și din apropiere, apa mi se pare o ficțiune : o a doua lumină. La o depărtare de cîțiva pași, prind să-i văd culorile. E întîi un albastru intens, real, sonor. E pe urmă un verde crud, vegetal, răcoros, un reflex pe care ai vrea să-l cuprinzi în încăperea unui cristal și să-l porți — inel — la deget.

Dar seara începe o dramă de culori, care deschide porțile mari ale visului...

Cuvîntul, 7 august 1930

PLIMBARE LA LOVAGNY

Annecy, 11 august 1930.

Îmi place trenul ăsta glumeț, care face serviciul între Annecy și Aix-les-Bains, mic, incomod și sperios, șuierînd cu deznădejde cînd e să intre sub un tunel, aplecîndu-se pe dreapta, cînd pe stînga, asemeni unui catîr de munte.

Mă găsesc iar la o fereastră de vagon și prind din nou gustul călătoriei. Pentru 12 minute numai. De ce atîtea batiste fluturate, de ce atîtea mîini care se agită, strigăte scurte, îmbrățișări lungi, recomandații, interpelări, recunoașteri... ? S-ar spune că toată lumea, de la această doamnă reumatică, pînă la acest șef de gară chel, a convenit să se joace „de-a plecarea". Poate unde e soare, poate unde munții sînt liniștiți și apropiați. Primesc jocul și mă conving de realitatea aventurii. Zece kilometri mai departe, trenul ne lasă în fața unei table de lemn și în fața unui domn cu mustăți, care ne cere cu gravitate biletele de drum : Lovagny.

E o pădure ca oricare alta, în care cineva s-a amuzat să așeze la întîmplare cîteva case albe. De undeva din apropiere se aude un patefon și cineva recunoaște vocea lui Maurice Chevalier : *„Paris, je t'aime, je t'aime, je t'aime..."* În iarbă, o pereche sfîrșește un sărut, care trebuie să fi început demult. Nu știu de ce mă bucură toate lucrurile acestea și de ce, în lumina sunătoare a ceasului, tot ce se întîmplă, mi se pare nou. Nici măcar veselia tovarășilor mei de drum, puțin prea amicală și prea directă, nu mă necăjește. Să fi devenit oare un turist ? Nu știu și nu am timp să reflectez. E un semn bun oricum, că mă pot apropia de pădure, de drum și de cîmp cu ușurință, fără să ezit și fără să mă simt străin. Viața poate să te cheme într-o zi sau alta spre singurătate. Și e bine să știi că vei putea atunci să-ți așezi bucuriile într-o ladă, să strîngi mîinile oamenilor tăi și să te duci.

Urc pe urmele rîului Fier, continuare mai sprintenă a rîului Thion, spre strîmtorile cunoscute ale locului. Mă plictisește casierul, care stă la intrare și vinde bilete. Un personaj închiriat e ceva stupid și barbar. Aș avea poftă să mă întorc, în semn de protestare, dar aud zgomotul surd al apei, prizonieră între ziduri, și cedez. Les gorges du Fier. Locul e sălbatec, adînc și fără bunătate. Știi bine, că dacă te-ar avea la îndemnă, nu te-ar cruța.

Trecătoarea e lată de un metru și adîncă de treizeci. Apa și-a săpat drumul în stîncă, desemnînd o rețea de linii albe și complicate. Podișul acesta de piatră s-a împărțit astfel în nenumărate insule, care sub mîngîierea valurilor, au luat diferite forme, cînd mari, baroce și necioplite, cînd nuanțate și subțiri ca un joc fin de stalactite. Dar nici

adîncimea amenințătoare a trecătoarei, nici masa tăcută a pietrelor nu formează farmecul locului.

Ce poate lumina soarelui, care între stînci își pierde violența, devine curgătoare, se amestecă jos în valea strîmtă a Fierului, cu reflexele apei. Este între strălucirea zilei și strălucirea valului o identitate aproape materială : nu știu unde începe una și sfîrșește alta. Dacă închid puțin ochii și îi deschid pe urmă brusc, uit de conturul lucrurilor și nu-mi dau seama decît de o singură calitate sensibilă, care le unește pe toate, sub acest petec de cer gîtuit înte pietre.

Nicăieri n-am cunoscut o variație de culori mai subtilă decît prin aceste locuri din Haute-Savoie. Astă iarnă, în Tirol, peisajele erau ametitoare : dar succesia culorilor era acolo intensă, viguroasă, netă. Țiu minte o trecere de la violet la albastru, care mă orbise. Luminile și culorile veneau acolo în avalanșă, brusc, brutal, sonor. Fereastra compartimentului nostru devenise un ochean fantastic. Aici, trecerea de la o lumină la altă lumină e nesimțită. Un lucru de nimic, un nor care se deplasează, un vînt care își schimbă sensul, un copac care se agită, e de-ajuns ca să modifice perspectiva. Umbrele coboară atenuate, vagi, nu mai grele decît o presimțire, nu mai certe decît o neliniște. E o frumusețe insuportabilă, care merge pînă la serafie. E nevoie să faci o mișcare repede, un gest zilnic, să tușești, să-ți ștergi nasul, să fluieri, pentru ca astfel să degradezi acest exces de armonie și să lupți împotriva momentului de extaz ce vine.

Nu știu dacă s-a întîmplat ceva în jurul meu. Dar deodată s-a făcut tăcere și trecătorii s-au oprit. Grota se întunecă, apa se face albastră, stînca se răcește. Cineva din partea locului ne spune că vine furtuna. Ceasul e patru. Mai am trei ceasuri pînă la tren și sînt numai vreo cîteva sute de metri pînă la cel mai apropiat castel feudal. E singurul pe care nu-l cunosc în apropierea imediată a regiunii Annecy. Dar castelul Montrottier mă plictisește de cum îi calc pragul. Nimic din liniile sobre ale castelului Genevois-Nemours, nimic din grația jumătate ostășească, jumătate feminină a castelului Menthon. Găsesc la poartă doi sfincși de ciment, de gust recent, cîțiva lei oribili, cîteva ornamente, toate datorite ultimului proprietar, un burghez oarecare. Urc o scară din al XIV-lea secol spre donjon. De sus, din turlă,

se vede departe pînă la Mont-Blanc. Dar furtuna a izbucnit şi nu văd în vale nimic altceva decît o pînză cenuşie de ploaie. E ploaia lungă de munte, care îţi bate pe acoperiş nopţi şi zile întregi, fără să obosească, fără să se schimbe, fără să cadă mai încet sau mai tare de cum a început.

Priveliştea e tristă de la fereastra ogivală a turlei şi te simţi deodată singur, nemaifăcînd parte din timpul care trece, ci plecat pe drumul unui trecut, care nici măcar nu e al tău. Cobor în sala de gardă, goală, imensă, rece, cu bîrnele tavanului rămase aşa cum erau pe vremea Renaşterii, cu armele vechi bătute în perete şi mai ales cu un enorm cămin, lîngă care mă aşez şi întind mîinile — cu un gest obişnuit — către un foc, ce nu va mai fi ars de multe veacuri. Ploaia continuă la fel, fără grabă. Ploaia nu mă deprimă niciodată : nici pe stradă, unde o înfrunt vesel, amuzat de spectacolul trecătorilor grăbiţi, nici în casă, unde ea îmi dă un gust de lucru, de căutare prin cărţi şi hîrtii vechi.

Îmi amintesc cu bucurie de două ceasuri de ploaie, petrecute la Paris, pe terasa cafenelei Régence, într-o seară cînd Avenue de l'Opéra era frumoasă ca niciodată. Dar aici, prin gratiile ferestrelor mici din sala aceasta pustie, ploaia prelungită, monotonă, e de o tristeţe care te pătrunde.

Plec. Pînă în vale, la gară, nu fac nici cinci minute. Baraca de lemn e plină. Toată lumea, pe care o văzusem cinci ceasuri mai devreme, entuziastă, e şi la propriu şi la figurat plouată. Nu rîde nimeni. Are fiecare un mic necaz : o rochie albă pătată, un pantof prăpădit, o pălărie udă ca un burlan. Din cînd în cînd, o cucoană tînără îşi aduce aminte şi îşi sărută fără convingere bărbatul. Se anunţă de la Aix-les-Bains o întîrziere de jumătate de ceas.

Dar iată că în această dezolare generală se ridică, deodată, dintr-un colţ, o voce tînără de fată. E un cîntec copilăros, o melodie simplă şi sprintenă. Alte voci se adaugă celei dintîi, dar sunetul rămîne la fel de curat şi proaspăt. Abia acum observ prezenţa acestui grup. Sînt vreo douăzeci de fete tinere, englezoaice, îmbrăcate toate în tunici de cercetaş, cu rochii scurte şi picioarele goale. Stau în ploaie cu fruntea dreaptă, cu ochii limpezi, fără să se ascundă, fără să se ferească. Apa le curge şiroaie pe umeri. Ele nu se tem de nimic, ele n-au nimic de pierdut. Stau în

ploaie și cîntă. Au 18 ani, sînt frumoase sau urîte, sînt bune sau rele, sînt deștepte sau proaste, mîine se vor întoarce la ele acasă, să continuie într-un fel sau altul o viață oarecare, dar acum, cînd toți ceilalți se ascund să-și ferească haina și să-și asigure un adăpost, cînd toți ceilalți sînt încruntați pentru că e frig, pentru că trenul e întîrziat și pentru că le e foame, ele stau în ploaie și cîntă.

Cuvîntul, 20 august 1930

382 DE KILOMETRI

Seara, am întins pe masă hărțile și am urmărit drumul făcut : 382 de kilometri în zece ceasuri. Recitesc numele satelor prin care am trecut, încerc să înlocuiesc aceste puncte roșii și negre, ce însemnează un rîu, un pod, un vîrf, cu amintirea lor vie și mă încurc. Așadar turla acelei biserici elveține, pe care am ocolit-o într-o spirală de jumătate oră, trebuie despărțită de imaginea celor două cascade, între care — înșelîndu-mă — amintirea o așezase. Biserica se găsea lîngă Martigny, iar cascadele lîngă Saint-Gervais. Aș trebui să-mi corectez impresiile și să le așez după conturul hărții, nu după voia ochilor mei. Îmi las totuși prietenii să-și verifice mai departe călătoria și eu îmi păstrez — neordonate — bucuriile.

A fost oarecum o mică nebunie. Am trecut prin drumuri pe care nu le cunoșteam și pe care nu știu dacă am să le mai cunosc, repede, fără să mă opresc, uneori fără să întorc capul. Am schimbat un orizont cu un altul, o culme pentru o vale, un oraș pentru alte zece orașe, am văzut oameni, am bănuit istoriile lor necunoscute, ascunse dincolo de ferestrele caselor, am coborît și am urcat, pînă ce, iată — întorcîndu-mă —, bag de seamă că nu mai țin minte nimic altceva, decît gustul drumului și bătaia repede a vîntului.

Annecy-Thônes. — Le col des Aravis-Megêve-Sallauches, — Saint-Gervais-Chamonix-Valascine — granița elvețiană — Martigny, — valea Ronului — țărmul stîng al

lacului Leman-Saint-Gingolphe — graniţa franceză — Evian-Thônon-Taninges-Cluzes-Annecy.

Am plecat dimineaţa la ceasurile 6. Socotisem o medie de 40 de kilometri pe oră şi automobilul nostru putea să o facă uşor, dar ne trebuiau vreo 4 ceasuri, ca să urcăm la Chamonix, vîrful Planpraz, pe muntele Brevan, în faţa lui Mont-Blanc. Ocolim lacul Annecy şi descopăr — la această oră — o nouă culoare, pe lîngă toate celelalte care mi-au fost revelate aici, între un cer suav şi o apă de legendă : e un verde rece, precis, tăios, care se îmblînzeşte spre orizont, unde umbra Alpilor aşterne un imens văl violet. Urmăm şoseaua pe ţărmul drept al lacului şi, cu cît ne depărtăm de Annecy, zidurile oraşului devin mai drepte, mai sobre pînă ce se transformă într-o imagine fixă, stampă de ev-mediu, cu turle de castel şi mînăstire, cuprinse în aceeaşi lumină fără asemănare, din Savoie. Pînă la Alex şi Thônes, drumul mi-e cunoscut : l-am făcut pe jos, în lungi şi leneşe plimbări de după amiază, cînd pe calea dreaptă, din mijloc, cînd pe cărările din pădure. De aici încolo peisagiile se îmbulzesc şi se acoperă. Mi-e imposibil, bunăoară, să plasez exact amintirea unei văi foarte largi şi de o frumuseţe foarte amănunţită. Nu ştiu dacă era la Sallauches sau dacă era la Cluzes, deşi printr-un loc am trecut la 8 dimineaţa, iar prin celălalt spre seară, la ceasurile 5. Ştiu numai că era o imensă tapiserie, în care pomii şi casele şi oamenii, văzuţi de sus, păreau detalii simetrice ale unui mare desemn, ale unui mare orizont năvălit de culori şi lumini. Nu cred în respectul omului pentru frumos, — dar trebuie să recunosc, că în momentul acela, tovarăşii mei de drum au tăcut toţi şi că prietenul meu, pictorul decorator, vînător maniac de fotografii, a stat liniştit, uitînd de aparatul lui fotografic.

Mă pierd de-a binelea între amintiri şi senzaţii. Coborînd în vale de la Col-des-Aravis nu ştiu să deosebesc departe, în defileul strîmt ce urmează, mersul şoselei de albia întortocheată a rîului. Amîndouă se întretaie şi se încolăcesc descriind imense opturi, amîndouă sînt albe şi strălucitoare, ca două panglici de argint. Ce complex şi adînc e peisagiul de munte ! Cînd sînt departe, în oraş, la lucru, imaginea lui o simplific, o reduc la cîteva semne inexpresive.

Multă vreme am crezut că muntele e totdeauna așa cum l-am cunoscut întîi : valea Timișului de la Predeal spre Dîrste, sau valea Dornei de la Iacobeni spre izvoare : o pădure de brazi, o apă vioaie, o șosea care urcă și coboară. Dar cînd sînt aproape, înțeleg din nou că un nimic, un detaliu, un copac oblic, un pod, poate să facă din aceste lucruri știute o imagine nouă, unică, tulburătoare.

Automobilul nostru, care adineauri urca cu 15 km. pe oră, aleargă acum cu 70, și din această goană reții scurte fragmente de peisagiu, ca pe niște frunze rupte dintr-un pom : o cascadă, un vîrf de munte, casele în construcție de la Megêve, firmele albastre care indică drumul, străzile pariziene din Saint-Gervais, conductele imense ale uzinei din apropiere. Dar această defilare schimbătoare și iute începe să fie dominată de o mare umbră albă : Mont-Blanc.

Am crezut întîi că e un nor — întîiul pe acest cer de sticlă. Dar imaginea s-a statornicit și oricum s-ar smuci automobilul pe drumurile acestea încolăcite, Mont-Blanc rămîne liniștit înaintea noastră. De cum s-a arătat, a pus ordine împrejur. Pînă acum peisagiul era divers, fragmentat, amănunțit, fantezist. Acum și-a găsit un centru : se simplifică, se echilibrează.

La Chamonix ne grăbim să părăsim orașul, care e oribil — pentru că e oraș — și lăsîndu-ne jos automobilul, urcăm în trei sferturi de ceas muntele Brevan. E o stîncă dreaptă, pleșuvă și urîtă. Dar de sus (2150 metri) aspectul i se schimbă deodată și ai impresia că te găsești drept în centrul marilor ghețari dimprejur. Ferestrele cabanei unde ne-am oprit să mîncăm sînt aburite și conturul culmilor înzăpezite se vede prin ele ca sub un vitraliu. Îmi place acest ceas de iarnă suspendată deasupra unei prăpăstii, în care soarele arde. E o dimineață de ianuarie, cu aerul rece, cu lumina clară, prin care treci bucuros de sănătatea ta și de tinerețea pămîntului. Tot văzduhul e alb de zăpadă și de soare. Cînd vorbești, glasul sună metalic și rămîne parcă o clipă în aer, ca un lanț subțire de gheață.

Coborîm și plecăm mai departe spre Elveția prin culmea muntelui Forelaz. Drumul e primejdios : aci s-a întîmplat alaltăieri ultimul accident, dincolo s-a răsturnat autocarul unei școli în excursie. Dar admirabila perspectivă a

satului Trient, brusca schimbare de peisagiu, formalitățile de trecere la graniță, toate aceste lucruri ne preocupă și ne fac să uităm prudența, recomandată la plecare. În Elveția, coborîm spre Martigny. Totul ne amuză : cutiile de scrisori („nächste leherung : 2 Uhr), pălăriile cu boruri largi ale țărancelor, casele albe, cu obloane galbene și glastre de flori la fereastră, uniformele grănicerilor, banii pe care îi schimbăm la poștă în monedă elvețiană.

Rhonul. Cineva l-a cunoscut în depărtare și în cîteva minute l-am ajuns. De la o distanță de 10 kilometri era numai o panglică mătăsoasă alungită de-a lungul cîmpiei. Din apropiere e un rîu oarecare, cu apa murdară și malurile roase. Ne oprim la Martigny să semnăm cărți poștale, să cumpărăm țigări de contrabandă și să vorbim cu banda de copii, care ne-au înconjurat curioși. Sîntem „străini".

Mai departe, pe lîngă lacul Leman. Acum cînd scriu numele acestea toate, începe puțin regretul de a fi pierdut miragiul, pe care altă dată îl legasem de ele. La moment însă, n-am avut decît surpriza de a vedea locuri pe care nu le cunoșteam. Atît.

Treceam prin Saint-Maurice. Pe țărmul celălalt al lacului se vede bine, însorit și larg ca o „vedere generală", Lausanne. Șoseaua e dreaptă și putem trece cu 100 km. pe ceas ca să răscumpărăm cei 10 km. pe ceas de la Forchez și oprirea neprevăzută la Martigny. E o avalanșă de forme și umbre. Unde am văzut chipul acela rotund de femeie, aplecată deasupra unei albii de rufe și care s-a ridicat o clipă spre mine, tocmai atît ca să știu că e frumoasă ? Aș fi vrut să rămîn. Nu știu de ce. Poate că nu i-aș fi vorbit, poate că n-ar fi înțeles. Dar mi se pare umilitor să trec pe lîngă un om, ca pe lîngă o piatră.

De aici încolo, nu mai țin minte nimic. Am trecut iar prin oraș, iar prin munți și iar pe țărmuri de rîuri. Peisagiul părea că rămîne același, numai lumina zilei scădea. Seara a venit din nou cu aceleași umbre violete, prea frumoasă pentru un călător grăbit. Mă indispun nopțile din Savoie. Sînt patetice.

Annecy, 22 august 1930.

Cuvîntul, 30 august 1930

Am cetit abia acum romanul lui Thomas Hardy, deşi îl căutasem mai demult în ţară, prin librării şi biblioteci. Aflasem întîia oară numele cărţii din corespondenţa lui Rivière şi Fournier : *Tess* era acolo un termen obişnuit, un cuvînt care revenea la fiecare cinci pagini, ca numele unui om adevărat, ca numele unui prieten, despre care dai sau ceri veşti. Cu vremea *Tess d'Urberville* devenise, fără să o cunosc, o poveste ştiută. Zilele acestea — cetind-o — n-am avut nici o surpriză. Mi se pare chiar, că întîrzierea acestei lecturi a fost anume potrivită de un înger păzitor al cărţilor. E nevoie poate de un anotimp ca acesta şi de o asemenea vacanţă mare, e nevoie de aceste ceasuri lungi de august, pentru ca să înţelegi cum trebuie şi să-ţi placă istoria aceasta liniştită, simplă şi monotonă.

E o carte frumoasă. Dar de o frumuseţe aşezată, cuminte, fără ascunzişuri, fără ocoluri ; o frumuseţe directă, care nu ascunde nimic, care nu întîrzie să se dea. E o carte, în care viaţa e simplă ca pîinea cea de toate zilele.

Dacă aş ţine un registru regulat al lecturilor mele, nu aş trece poate *Tess d'Urberville* între „cărţile frumoase". *Fermina Marquez, Le grand Meaulnes, Wuthering Heights, Pan, Craii de Curtea-veche*... Toate aceste neuitate poveşti aveau o tristeţe ascunsă, care venea de departe şi se ducea departe, o melancolie aburită, vagă, care încerca parcă să se dezlege undeva, din adînc, şi nu izbutea. Nu pot să mă gîndesc la cărţile lui Knut Hamsun (*Pan, Un vagabond cîntă în surdină, Sub cerul de toamnă*...) sau la poveştile lui Turgheniev, fără sentimentul de a fi lăsat între coperţile lor, nu ştiu ce lucruri umbrite, pe care nu le-am înţeles şi pe care ar trebui să le trăiesc încă o dată.

Tess d'Urberville e aici, în faţa mea, dreaptă şi citeaţă ca un scris rotund de copil silitor. Nici o ezitare, nici o nelinişte, nici o ştersătură. Parcă şi-ar purta inima în mîini şi ar dărui-o primului om bun, fără să clipească şi fără să se teamă. Ea nu are fantezie. Mă întreb dacă are inteligenţă. Ea nu ştie decît să umble pe drumul ei — unul. Tot ce se întîmplă, se întîmplă dincolo de ea. Dacă un tînăr zănatec

o strînge într-o seară în braţe şi o culcă în iarbă, dacă un om de treabă o iubeşte şi pe urmă o lasă, dacă viaţa dă în ea ca într-o piatră şi dacă moartea o ajunge din urmă înainte de vreme, Tess nu are nici o vină. Ea aşteaptă şi ascultă. Nici măcar nu se miră, nici măcar nu întreabă. Şi cînd, printr-un brusc miracol, ea se trezeşte o clipă din această toropeală de plantă, pentru ca să se revolte împotriva vieţii şi să ridice mîna asupra unui om rău, fapta ei e nevinovată şi crima ei o întîmplare.

În sufletul lui Tess d'Urberville e ceva din lenea şi monotonia şesului. Orizontul e larg, soarele cade drept, seara vine încet. Uneori o melodie făcută din cinci note, se aude de pe undeva din apropiere, se opreşte şi pe urmă iar începe, la fel, neschimbată, somnoroasă. Asta e Tess d'Urberville, ţăranca proastă din Marlott, ai cărei strămoşi străluciţi dorm în cavourile medievale din Kingsbere.

Frumuseţea ei nu-mi place, dar mă odihneşte. E o armonie cinstită şi modestă. O vezi şi o pricepi. Pe urmă nu mai ai nimic de aflat. Pleci dacă domnul te cheamă, rămîi dacă sufletul ţi-e obosit. Dar fie că te duci, fie că rămîi, vei păstra imaginea ei. Nu e nici adîncă, nici tragică, nici pasionată. E numai curată şi simplă. Şi uneori are acel aer grav, pe care ştii că toate lucrurile simple îl au.

Nu vreau să scriu aici nimic despre arta lui Thomas Hardy. Scriu paginile acestea pentru Tess d'Urberville: pentru bucuria de a sta alături de umbra ei. Nici nu m-am obosit să le rup din caietul acestui jurnal de vacanţă şi să le pun altundeva, sub alt titlu. Mă bucur de povestea aceasta ca de o plimbare. Şi o povestesc. Aici, în această mare ogradă de munte, de unde scriu, e o pace asemănătoare aceleia de la ferma din Talbothais, unde Tess, în zori, începea să lucreze. Dealtminteri, dacă ar fi să scriu despre Hardy, aş spune însă că prefer *Primarul din Custerbridge* romanului *Tess d'Urberville*. Nu voi spune însă decît cîteva scurte cuvinte, care mi se par indispensabile, despre ceilalţi oameni ai ei, despre „literatura" ei.

Toţi oamenii care înconjoară pe Tess sînt simplificaţi şi clari: eroii sînt sau buni, sau răi, sentimentele lor sînt sau prietenoase sau duşmane. Iată un om de treabă. Iată un vampir. Iată o fată nevinovată. E un exces de caracterizare, ca în tablourile primilor flamanzi, în care, între diverse

lighioane fantastice cu capete de om și coadă de șacal (sau invers), între draci roșii și balauri negri, se ridică blînd un cap de fecioară blondă. Tess are această aureolă, pe care răutatea și meschinăria celorlalți o luminează prin contrast. Nici ea nu are un suflet mai complicat decît al celorlalți. Ea nu e făcută din nuanțe și variații.

Inima ei e totdeauna aceeași. Vorbele ei sînt neîndemînatice și puține. Sentimentele ei sînt leneșe și se exprimă greu. De unde vine totuși neasemuita ei grație, demnitatea sufletului acestuia, farmecul lui care întristează și aduce aminte ? Din ce e făcută noblețea ei cîmpenească, prestigiul ei de regină autentică ? Fiindcă distincția asta o simți, te pleci în fața ei, i te supui.

Dimineața, cînd noaptea n-a plecat de tot, ci abia s-a rărit, mersul lui Tess cu picioarele goale prin iarba umedă, în curtea fermei, are într-adevăr ceva din imensa liniște de la facerea pămîntului. Thomas Hardy o spune. Și trebuie să-l crezi, fiindcă adevărul acesta nu ține nici de el, nici de tine, ci de ființa reală, fizică, evidentă a lui Tess. Ea nu e decît o biată fată de țăran, dar la acel ceas din zori, fruntea ei desparte întunericul de lumină și pașii ei înseamnă mersul unei zeițe : Ceres.

Ei bine, mi se pare că e un miracol putința de a crea cu o unealtă atît de simplă și dintr-un material atît de puțin variat, un suflet de om care să fie atît de bogat, cu o atît de amplă rezonanță și de o semnificație simbolică atît de înaltă. *Tess d'Urberville, femeie pură, fidel prezentată de Thomas Hardy* era titlul primei ediții englezești a romanului. Și era adevărat. Ai impresia că scriitorul — luînd condeiul — s-a dat deoparte și, asemeni cronicarului, care scrie pe măsura timpurilor și după voia lor, el a transcris povestea unei vieți adevărate și a lăsat-o să se desfășoare așa cum era, după capul ei prost, fără să îndrepte, fără să complice, fără să șteargă.

Și din această modestă înșirare de lucruri obișnuite, lipsite de strălucire personală și de imaginație, s-a născut Tess d'Urberville, această imagine curată și rotundă, bună ca hrana fără savoare a pămîntului, bună ca o ploaie și ca răcoarea serii după o lungă zi de vară. O păstrez ca pe o amintire personală.

Vi s-a întîmplat poate să treceți o dată printr-un loc oarecare, neted, neînsemnat, calm. Nu era nici frumos, nici urît. Arborii erau egali, drepți. Lumina era cunoscută. Totul era cuminte, mediocru și neînsemnat. Dar s-ar putea să vă amintiți totuși tîrziu de acel petec de pămînt, tîrziu cînd frumusețile călătoriilor voastre prin țări strălucitoare se vor fi scuturat toate.

Annecy, august 1930.

Cuvîntul, 7 septembrie 1930

PLIMBARE LA GRENOBLE

Am descoperit valea regiunii Annecy într-o dimineață, privind-o de sus, de pe culmea Grande Jeanne. E largă, surîzătoare, legată în coline, tivită pe margini cu un nesfîrșit drum cu plopi. Lacul, care de jos ocupa întreaga perspectivă, nu e în realitate decît un detaliu. Sînt bucuros în dimineața aceasta la ceasurile 6, să-l părăsesc și să schimb peisagiul. Spre Aix-les-Bains și Chambéry locurile sînt mai puțin frumoase, culorile sînt mai liniștite și mai modeste. Annecy e un oraș patetic. Îl las în urmă cu nu știu ce sentiment de ușurare : cunoașteți curioasa plăcere de a părăsi o femeie foarte frumoasă pentru una comună, agreabilă și neînsemnată ?

Trec iar prin sate și orașe, văd iar străzi și oameni și ferestre care se deschid brusc pe urma noastră, străbat iar albe drumuri de munte cu brazi, cascade și culmi înzăpezite și cobor iar spre văi largi, care mi se par cunoscute și nu-mi sînt. Am învățat aici, pe aceste drumuri din Savoie, ce frumos copac, ce grațios și sprinten copac e plopul. La noi, nu-l văzusem decît prizonier prin uliție de oraș, în curtea vreunei biserici, sau la o margine de mahala. Era trist și grav. Avea totdeauna melancolia lui de ființă „fără soț", așa cum îl văzuse poetul. În grădina tulburătoarei biserici a Sfîntului Petru din Brăila sau la București, pe oribila stradă Labirint, unde îl priveam într-o curte de peste

drum de mine, plopul era părăsit, întunecat, dureros. Dar aici, în valea de la Cluzes sau de la Sallauches, de la Annecy, de la Taninges sau, în sfîrşit, în valea Iserului spre Grenoble, plopul e un motiv decorativ vioi, tînăr, aducînd pretutindeni o notă de zburdălnicie şi de libertate, pe care altădată o socoteam străină de firea lui. Mi se pare în dimineaţa aceasta că între vioiciunea tinerei mele prietene din dreapta („ô, que c'est joli, ô, que c'est beau...") şi desemnul sprinten al plopilor e legătura unei aceleiaşi tinereţi, a unei aceleiaşi ingenuităţi. Şi atîta îmi ajunge ca să nu-mi dau seama cînd am urcat masivul Grande-Chartreuse şi în cîtă vreme am ajuns la marea mînăstire din vîrful lui.

Ne oprim jumătate ceas pentru o vizită inevitabilă. Un ghid fără inteligenţă şi fără haz ne duce prin cîteva săli şi galerii întunecate, oprindu-se din cînd în cînd, ca să anunţe cu aceeaşi indiferenţă o dată sau un nume : un panou din veacul al XIV-lea, o galerie din veacul al XVI-lea. Ne obligă să intrăm într-una din chiliile foştilor călugări, să pipăim scîndurile patului, ca să ne convingem cît era de incomod, încearcă să ne uimească povestindu-ne viaţa sfîntului Bruno. În micul cimitir din curtea interioară a mînăstirii, unde izbutesc să mă strecor singur cîteva minute, încep să înţeleg ceva din frumuseţea calmă a locului. Crucile negre de lemn stau aliniate, fără nume, fără o dată, fără o inscripţie : moartea anonimă şi obscură, care nu aminteşte nimic, nici un obraz de om, nici o întîmplare, nici o durere personală, moartea, pur şi simplu, este odihnitoare.

Coborîm, în sfîrşit, spre Grenoble. De cum am pierdut din vedere turlele mînăstirii, ascunsă la orizont între brazi, valea Iserului se deschide largă şi văd pînă departe ocolurile complicate ale rîului. Oraşul e înecat în lumină şi de prea mult soare abia se vede. Drumul descinde în serpentină şi ni-l ascunde sau ni-l arată capricios. Încerc să-mi fixez un punct de reper — o turlă de biserică sau o frunte de clădire municipală — dar îl pierd la primul ocol al şoselei şi nu reţin decît aceeaşi „vedere generală" de carte poştală.

Rămîn la Grenoble patru ceasuri. Atîta ne permite itinerariul nostru : la două după amiază trebuie să plecăm. E puţin, desigur. Îmi amintesc că astă iarnă, la Paris, pe vremea cînd luam la biblioteca Sainte Geneviève note pentru

o lungă incursiune stendhaliană, îmi făgăduisem o călătorie de cîteva zile la Grenoble. Voiam să cunosc „culoarea locală" a tinereții lui Henry Beyle. Va fi pentru altă dată deci : să mă mulțumesc astăzi cu această hoinăreală pe străzi necunoscute, cu oameni mulți, cu vitrine bogate, tramvaie, automobile. Ce departe e liniștea vegetală de la Annecy !

Mă amuză mai ales aceste tramvaie de provincie, mici, teșite, verzi și gălăgioase. Lipsește irezistibilul clopot de mînă, ca să mă cred pornit într-un tramvai brăilean spre Lacul-Sărat. Din Place Grenette, unde ne-a oprit șoferul, îl iau pe cel dintîi care-mi iese în cale. Nu știu unde duce și mi-e indiferent. Trecem podul peste Iser, ocolim palatul de justiție, intrăm într-o stradă îngustă, traversăm un bulevard larg cu platani. Uneori, între două colțuri, scapă un fragment de cer și zăresc o culme de munte. Alpii sînt destul de lărgiți aici, dar se văd bine totuși, fiindcă sînt înalți. Schimb tramvaiul crezînd că schimb perspectiva — și în realitate rămîn între aceleași uliți, care-și seamănă toate. Mă bucură o asemenea plimbare scurtă și grăbită printre locuri și oameni necunoscuți. Nu e instructivă, poate. Dar are un farmec schimbător și nou, care poate să se destrame de îndată, dar care poate de asemeni să revie tîrziu — știe Dumnezeu de ce — într-o amintire bruscă și plină de toată rumoarea vie a ceasului ce trecu atît de ușor. Am cunoscut astfel, între două țigări fumate, Cernăuții, Brașovul, Constanța și dincolo de țară Budapesta, Lyon, Innsbruck... Reîntors în Place Grenette (deschisă, prietenoasă, civilizată), intru în prima librărie întîlnită și regăsesc această veche bucurie de a deschide cărți, de a le închide, de a ceti sumarul revistelor, de a privi fotografiile artiștilor de cinema, de a afla ce s-a publicat, ce se prepară, de a ceti un vers cunoscut în această carte de Jammes, de a socoti cît îi lipsește sărăciei mele pentru a avea această ediție frumoasă, și de a constata că nu o poate avea. Dar e prudent să plec. Mă simt cîștigat de oraș — și e prea devreme : vacanța nu mi-e sfîrșită și nu trebuie să-mi îngreunez cu ispite premature pacea de la Annecy.

Plecăm din Grenoble după un dejun clasic („concours régional de la bonne cuisine"). Dacă nu mi-ar lipsi termenii tehnici, aș povesti desfășurarea acestui ospăț de epopee.

Dar nu sînt decît un amator în materie, şi nu vreau să fac literatură pe seama unei arte, pe care o respect.

Drumul pînă la Vizille e obişnuit. De aici încolo începe valea săltăreaţă a rîului Romauche. O întîlnim, o însoţim o bucată de drum, o lăsăm în urmă, ca să o regăsim puţin mai departe, o pierdem iar, o regăsim din nou : aş spune un joc de pisică cu un ghem de aţă. Dar cu cît înaintăm, peisagiul se simplifică, brazii se răresc, apele se ascund, cerul se depărtează. Nu ştiu precis cum s-a făcut schimbarea, dar mă trezesc deodată într-o ţară de stîncă, aspră, fără ovaluri, fără frumuseţe, un podiş sec de piatră, plin de o tristeţe care nu e nici suavă, nici mişcătoare, ci viguroasă, neîndurată. În mijloc se înalţă Le Col de la Croix de Fer. De aci, privelişte apasă. Strîngi pumnii şi apleci capul instinctiv cu un gest de apărare. Dacă mă uit bine îmi dau seama că nu e nimic agresiv totuşi în acest pămînt. E numai o dezolare şi o singurătate, pe care simţi că nu o poţi rezista. Sînt sigur că nu e o simplă impresie personală, ci o senzaţie inevitabilă. Ceva mai departe, într-un sat din vale — Saint-Jean-d'Arves — am întîlnit cîţiva oameni cu o căutătură rea şi speriată, cu o figură boţită de animal decăzut. Unul din tovarăşii noştri a vrut să fotografieze o bătrînă cocoşată, oribilă ursitoare ruptă dintr-un vis rău, şi asta a fost deajuns să alarmeze satul.

Drumul se îmblînzeşte cu încetul şi se umanizează. Reîncepe pădurea şi apa. Pînă la Saint-Jean-de-Maurienne — un orăşel de un pitoresc trist, cum nu cunosc un altul — mai rămîne ceva din atmosfera apăsătoare a locurilor. Nu e nimic aici, care să degradeze firescul ţării : nici excursionişti, nici cucoane elegante cu umbrele de soare, nici pensiuni cu grădină şi chaise-longue... E o parte a pămîntului, neştiută şi neumblată.

Dar primesc cu bucurie schimbarea veselă dinspre Albertville. Iată, la orizont — sînt ceasurile 7 spre seară —, vîrfurile albe şi limpezi ale lui Mont-Blanc. Iată văile foşnitoare de la Fontaines d'Ugines, iată calea albă şi strălucitoare spre Faverges.

Ne apropiem de Annecy o dată cu noaptea. Regăsim lacul şi pornim pe malul stîng. Distingem luminile de la

Taloires, umbra mare a castelului de la Duingt, peste drum, pe celălalt mal, silueta castelului de la Menthon, biserica din Sévrier.

Annecy, 1930.

Cuvîntul, 17 septembrie 1930

SCRISOARE DIN GENEVA

Cunoşti plăcerea de a te trezi, după cîteva lungi săptămîni de viaţă cîmpenească, într-o cameră streină de hotel, în mijlocul unui oraş mare, pe care îl auzi, dincolo de o fereastră deschisă, cum se urneşte din liniştea nopţii, cum prinde să se mişte şi să umble, timid întîi şi depărtat, puternic pe urmă şi apropiat, simplu, larg, stăpîn pe vasta lui existenţă, împărţit în nenumărate sunete mici şi mari, care fac, toate la un loc, un val de viaţă, ce urcă pînă sus la tine, te rupe din singurătatea ta şi te duce mai departe cu el, spre nu ştiu ce ascunse chemări ?...

Geneva e aici, sub ferestrele mele. Îi aud „pulsul" — cum s-ar spune într-un roman naturalist. Clopotul tramvaiului, trompetele de cauciuc ale ciclişti1or (Geneva e un oraş de biciclişti), trecerea zgomotoasă a automobilelor ce se opresc, pentru fericirea popoarelor, peste drum de Hôtel des Bergnes, ca să-i transporte pe miniştri la Societatea Naţiunilor, toate aceste sunete, ce alcătuiesc glasul nedistinct al străzii, mă surprind. Am avut la prima mea trecere prin oraş — mai demult, într-o caldă dimineaţă de august — impresia că intru într-un imens sat de oameni chiaburi, care şi-au ridicat pentru plăcerea ochiului, case somptuoase şi albe, grădini, fîntîni arteziene, diguri. Era o senzaţie de larg, de linişte, de spaţiu, o senzaţie de libertate fizică, pe care numai orizonturile de cîmp ţi-o dau. Străzile acestea imense şi drepte, cheiurile deşarte, bulevardele largi, toate păreau nelocuite şi de proporţii inutile. Cerul se vede de pretutindeni la Geneva. Ridici ochii deasupra acestui somptuos corp de case şi orizontul se arcuieşte nestînjenit pînă departe.

E un oraş de porţelan — îmi spuneam atunci, amuzat de jocul acestor aparenţe citadine. Aveam despre oraş o impresie vie şi activă, tumultoasă şi mecanică. Nu ştiu întrucît o datoram, aşa cum este, cinematografului american, sau reclamelor luminoase, sau romanelor lui Paul Morand. Ştiu doar că ea ne aparţine. („Oraşele tentaculare" e unul din puţinii termeni simbolişti, valabili încă.) Geneva nu are nimic de a face cu acest chip de cetate modernă. E un muzeu, un proiect de monument public, un parc de vilegiatură. Şi tare pe aceste judecăţi, mă întrebam în acea zi de august, dacă acest neam de oameni de la munte — elveţienii — sînt măcar în stare să alcătuiască un oraş autentic, dacă sensibilitatea lor nu este iremediabil rurală, dacă oraşul nu le-a fost impus împotriva nevoilor şi posibilităţilor lor. Iată, Geneva o fi un oraş frumos poate, dar e mai ales un oraş artificial. Cu atît mai expresive şi mai pline de un sens lăuntric mi s-au părut satele, rare şi sărace, casele cu obloane galbene întîlnite altă dată sus, spre valea Rhonului !

Cam acestea au fost reflecţiile făcute la întîia cunoaştere a Genevei. Nu vreau să ştiu azi, cît au fost de drepte. Nu fac acum nici istorie, nici psihologie. Fapt e că mă trezesc în această dimineaţă luminoasă de septembrie în inima unui oraş viu, zgomotos, plin. Se spune că sînt doar efectele trecătoare ale sesiunii diplomatice. Pentru o lună, Geneva devine un centru internaţional de politică şi mondenitate, pentru ca pe urmă să redevină ceea ce este. Să nu pierd deci momentul de faţă : mă găsesc deodată într-un fel de reşedinţă sintetică a Europei.

Pe fereastră se vede albastru, de un albastru calm, adînc, viguros, lacul Leman. Ar putea să fie o imagine sobră şi virilă în acest oraş prea gentil, prea drăguţ, prea rotund. Ar putea să fie o imagine puternică şi pasionată : dar sînt atîtea detalii, care îl împiedică şi îl transformă în ceva ministerial şi cochet. Iată o luntre cu pînze, iată un şir de lebede, iată un far cu ornamente de bronz, iată patru platani ce înaintează pe un istm de piatră, pînă spre mijlocul apei şi formează acolo, între coroanele lor unite, un fel de poartă romanţioasă pentru o gondolă imaginară.

De ce nu a fost lăsată această mare albastră să-şi desfăşure întinderea între orizonturile ei firești ? Într-un oraş

protestant, poate n-ar fi stricat un peisagiu mai voluntar şi mai conţinut, un peisagiu răbdător şi nesimetric, de o frumuseţe ce se înţelege greu şi se simte mai greu, dar care există undeva, dincolo de infăţişările lui imediate. E curioasă lipsa de rezonanţă istorică a Genevei. N-am simţit nici un moment că ceva s-a întîmplat mai demult aici. Insensibilitate personală ? Poate. Dar ce suflu interior, ce atmosferă organică poate stărui într-un oraş, în care amintirile sînt lăsate pe seama zidurilor şi a statuilor ? Mi-am scos pălăria în faţa casei unde o placă de marmură pretinde că [acolo] a predicat John Knox ; am privit cu atenţie recentul zid al Renaşterii ; am preţuit linia precisă a statuii lui Calvin ; am cetit proclamaţia gotică a împăratului Frederic ; am tradus fragmentul ştiut din *De bello galico,* unde e vorba despre aceste locuri. Şi pînă la urmă am rămas mai indiferent, decît după o vizită de muzeu prost alcătuit.

Dar dacă Geneva lui Jean-Jacques Rousseau nu-mi spune nimic, să nu uit farmecul real al Genevei domnului Briand. Ce plăcere vioaie şi variată e să te plimbi pe aceste străzi, să treci pe lîngă nenumărate grupuri de oameni vorbăreţi, să prinzi aici un fragment de conversaţie englezească, mai departe o colţuroasă vorbă ungurească, o interjecţie pe care o ghiceşti — după violenţă — din Balcani, o strigare într-o limbă probabil nordică şi, în sfîrşit, la un colţ de uliţă, învrăjbite, sprintene, sigure de ele, zece cuvinte româneşti ! Ce atmosferă neliniştită, fremătătoare, caldă, de peron de gară mare, unde nu aştepţi pe nimeni şi nu conduci pe nimeni, dar unde simţi, nu ştiu de ce, salutul îndrăzneţ şi melancolic al drumului, ispita plecării, nevoia de a strînge două mîini de prieten şi de a te despărţi. Nu ştiu cîtă valoare are, sub raportul politic, opera diplomatică de la Geneva ; dar chiar dacă de pe urma ei nu ar rămînea nimic altceva decît acest aer de Europă festivă şi amicală, dacă nu ar fi decît senzaţia aceasta, că te găseşti pentru jumătate ceas într-un parc unde curtoazia şi surîsul sînt obligatorii, şi tot ar trebui să-i fim recunoscători. Niciodată şi nicăieri nu am avut, ca aici, conştiinţa realităţii continentului nostru. Şi înţelegeţi desigur, că eu nu vorbesc despre o opinie politică, ci despre un sentiment omenesc. Opiniile sînt ele contestabile : un sentiment însă e un adevăr.

Trec așadar printre oameni de tot soiul, recunosc figuri celebre, privesc trecători necunoscuți, ocolesc monumente publice, mă pierd între două străzi, mă orientez din nou, mă opresc în fața vitrinelor mari, cer informații agentului din colț și nu ezit să-mi aleg drumul, fiindcă, ori încotro aș lua-o, știu bine că voi întîlni iar și mereu oameni mulți, pe care îi caut pentru simpla bucurie de a-i privi. Și în această albă zi de septembrie, orașul vuiește de foșnetul platanilor, de zgomotul automobilelor oficiale, de strigătele curioase ale publicului ce așteaptă trecerea miniștrilor, de discuțiile studenților, de comentariile gazetarilor și de fluturarea senzuală a rochiilor în bătaia brizei ce vine dinspre lac. Sînt atîtea femei frumoase la Geneva !

Cuvîntul, 28 septembrie 1930

O SEARĂ FUTURISTĂ LA PARIS

Boulevard Malsherbes. O intrare laterală, o poartă îngustă de casă particulară, cu coridor strîmt, o sală complicată, incomodă și mică ; pe scenă o mașinărie dintr-un material incert și cu contur problematic : ar putea să fie un dulap de bucătărie, un pian automat, sau un geamantan. Bănuiesc însă că trebuie să fie „russolophonul", instrumentul muzical scris în programul pe care, la ușă, mi l-a dat — cu un gest de confidență — un tînăr.

E un aer de conspirație și de mister, care contrastează puțin cu blînda seară de primăvară pariziană de dincolo de ziduri. Dar e o conspirație mondenă. Recunosc, cu oarecare mulțumire pentru siguranța mea personală, în acest decor agresiv, public parizian bine dispus și cumsecade : femei tulburător îmbrăcate, domni în smoking și tineri cu haină de stradă, pe care gîndul de a veni aici i-a surprins probabil deschizînd o gazetă sau întîlnind un amic, și i-a adus în sală, așa cum se găseau, cu paltonul pe umeri, cu țigara nestinsă, cu fularul la gît și cu voia lor bună de totdeauna.

La ceasurile 9 precis (îmi place această ordine burgheză la o reuniune futuristă) este anunțat *Monsieur F. T. Marinetti, de l'Académie Royale d'Italie.* Un bărbat voinic intră cu pași hotărîți în scenă, se uită scrutător în sală, surîde, se încruntă, schimbă locul a două scaune dovedind astfel o apreciabilă agilitate a mîinii stîngi, se implîntă bine în podele și începe. De la întîile cuvinte Marinetti îți cîștigă simpatia. E ceva tineresc în toată prezența lui, de la felul în care apasă cuvintele franțuzești și le vocalizează, pînă la maniera cu care își poartă glorios chelia. E ceva nestăpînit, viguros și cald în vorba și atitudinea lui. Cred că dacă ar fi vorbit într-o limbă necunoscută ar fi avut un succes răsunător. Simpla plăcere de a-l asculta și de a-l privi, bucuria de a vedea cum se leagănă această față mobilă ca un arc de oțel în spirală și cum evoluează într-o neterminată piruetă lăuntrică, ar fi fost cu mult mai de preț decît înțelesul acelei oratii. Dar Marinetti — vai ! a vorbit în franțuzește. Și am fost silit să-l înțeleg, am trebuit să-l urmăresc, să schimb grația unui glas pe insuficiența unui raționament și frumusețea evidentă a unui temperament pe scăderile unei inteligențe.

A fost conferința unui revoluționar vesel. Împotriva tradiției, împotriva muzeelor, împotriva bibliotecii ! Jos ordinea, jos sinteza, jos metafizica ! Afară cu spiritul critic, afară cu tristețea, afară cu îndoiala ! Vrem degajarea spiritului, vrem libertatea sentimentului, vrem ofensiva individualului ! Trăiască optimismul, trăiască războiul, trăiască lirismul !

Cîtă vreme conferențiarul a rămas la această declarație de principii și deziderate futuriste, amuzamentul nostru a fost întreg. Pe de o parte vorbele aveau tocmai neprecizi-unea și lipsa de sens ce trebuia, ca să nu le ascult pe ele și să ascult vocea care le spunea. Iar pe de altă parte nimic nu mă oprea să contemplu, în toată ingenuitatea lui, temperamentul de copil teribil al acestui om în toată firea. Naivitatea lui Marinetti e scînteietoare. Vorbele nu-l încurcă, adevărurile nu-l incomodează, enormitățile nu-l sperie. El nu ia nimic în serios : de ce i-am face nedreptatea de a-l lua pe el însuși altminteri. Am rîs deci, am aplaudat și am strigat (imaginar) ura.

Dar către sfîrşit, conferinţa a luat un aspect sinistru. Bătrînul adolescent a obosit să ridice cu fiecare cuvînt cîte un nou zmeu zbîrnîietor şi s-a apucat să teoretizeze. Am aflat că futurismul este spiritul „ultra-sintetic" al veacului, că expresionismul neamţ, cubismul, rayonismul rus, suprematismul, ultrismul spaniol, fortissismul englez, purced toate de la acest spirit futurist şi că toate la un loc realizează arta noastră, arta durerilor şi bucuriilor vieţii noastre de fiecare zi.

Am aflat mai ales că Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Corbière, Regnier şi Mallarmé (auziţi ? Mallarmé !) sînt precursorii futurismului. Am aflat, în sfîrşit, o mulţime de lucruri hazlii spuse cu o bună credinţă, cu o convingere, cu o lipsă de îndoială fără pereche. Nu lipsa de informaţie, nu certitudinea agresivă, nu suficienţa judecăţii şi nici măcar teribila ignorare a înţelesului unei expresii este mai surprinzător, mai distractiv şi — omeneşte vorbind — mai trist în Marinetti. Ci înspăimîntătoarea, unica lui lipsă de simţ critic personal.

— Pauză. Prampolini ne invită în foier să ne arate tablourile lui şi să ni le explice. Sînt cîteva pînze agreabile şi inteligente. Cîteva dudui chicotesc. Dar duduile chicotesc şi la Luvru. În realitate lucrările lui Prampolini au elemente picturale interesante : cîteva expresii disociate, cîteva culori de o căldură puternică, un joc de nuduri sub reflexele unei sticle goale...

Ce este naiv în expoziţia lui, e această manieră de a o prezenta ca pe un mister indescifrabil, de a da lămuriri, care mai mult dau impresia de clandestinitate, decît dumiresc. Braque, Picasso sau Fernand Leger expun foarte cuminte în galeriile din Rue de la Boëtie şi burghezii nu se revoltă.

— Sîntem rechemaţi în sală. Russolo, muzicianul futurist, îşi prezintă instrumentul şi arta. Ne vorbeşte despre calitatea estetică a zgomotului şi despre prejudecata sunetului. Ne vorbeşte despre o muzică nouă, creată împotriva melodiei. Are o ţinută modestă şi intimidată în faţa instrumentului lui. Începe.

„Russolophonul" e o ladă în care stau rînduite, ca în rafturile unui dulap, o serie de ustensile : un fierăstrău, două scînduri pe care, printr-un şurub, muzicantul le freacă una de alta, un ciocan de lemn, cîteva clopoţele, o piuliţă şi o

rindea. Îl descriu astfel după diversele zgomote, pe care le-am auzit, şi cred că am înţeles aproape bine construcţia lui. Evident, expresia mea e empirică : piuliţa bunăoară trebuie să se cheme cu totul altfel în vocabularul lui Russolo.

Nu voi avea necinstea de a aprecia într-un fel sau altul muzica aceasta. S-au cîntat două bucăţi. Poate că ele se adresează unei sensibilităţi speciale. Îmi place să cred mai mult în insuficienţa mea, decît în aberaţia unui fapt. Şi îmi place să-mi repet acest cuvînt al lui Montaigne : „Il n'est si frivole et si extravagante fantaisie, qui ne semble bien sortable à la production de l'esprit humain". Publicul a rîs, a aplaudat şi a fluierat. Marinetti a intervenit la timp cu o glumă şi a îndepărtat proasta impresie a acestor şuierături „passeiste".

Urmează — pe o melodie modernă franceză, cîntată la un pian burghez — două dansuri futuriste de o frumuseţe, de o graţie şi de un înţeles plastic absolut nefuturist. Iar Marinetti, după ce ne asigură că peste cîţiva ani Beethoven va fi, faţă de russolophon, ceea ce este un cătun faţă de Paris, încheie demonstraţia recitînd trei poeme futuriste făcute din „cuvinte în libertate". E o adevărată plăcere să vezi cum gestul lui decis şi mîngîietor însoţeşte vorba, ca şi cum ar deschide dincolo de o perdea de fum o serie de largi perspective. Dar refrenul acestei „petite machine lyrique" e delicios :

Pis-ton, pis-ton
Pissssssss !-ton, Pissssssssss-ton !

Trebuie să-mi păstrez însă entuziasmul pentru poemul italienesc *Bombardamentul Arianopolei.* Marinetti se umflă, se dezumflă, scoate fum prin creştetul capului, închide ochii, îi deschide, dă din picioare, se opreşte brusc şi deodată, cu o perfectă voce de bariton, intonează prima frază a imnului naţional bulgar :

Strumi Maritza...

Mărturisesc că am avut un moment de maximă satisfacţie. Dacă vreodată am fost răzbunat împotriva respectabilităţii sociale, a fost atunci. Academicianul acesta meloman şi sportiv, care a declamat poeme onomatopeice de război, a ultragiat în seara aceea o mie de situaţii.

Francezii sînt oameni veseli. Numai că ei n-au pornit încă ofensiva împotriva bibliotecii. Le place musicholul, dar le place mai ales să facă distincție dintre musichol și carte. De aceea, la sfîrșitul programului, un tînăr spectator i-a spus — de la locul lui din stal — cîteva lucruri explicite lui Marinetti. Că anume, arta trebuie să aibe un sens și futurismul nu îl are ; că noi exprimăm în artă, prin intermediul lucrurilor, drama existenței și că futurismul nu are dramă și nu cunoaște lucruri ; și că în definitiv arta, înainte de a fi expresie, este idee și substanță. Toate aceste observații au fost scurte, precise și politicoase. Marinetti a pălit puțin și a rîs mult. Noi n-am pălit deloc. Dar de rîs — știu că am rîs.

Paris, martie 1930

Cuvîntul, 22 martie 1930

SCRISOARE DESPRE UN ALT PARIS

La amiază, cînd bibliotecile cartierului se închid și Bulevardul Saint-Michel se umple brusc cu un întreg popor de studenți de toate neamurile și de toate culorile, întîlnesc de obicei în fața Panthéonului un grup de excursioniști străini. Îi recunosc ușor după aerul lor intimidat și pornit pe admirație, contrastînd atît de amuzant cu atmosfera familiară a cartierului, în care oricine, chinez sau mulatru, se simte la el acasă. Au un fel de mirare profesională în fața clădirii : o măsoară, o înconjoară, o privesc din dreapta, din stînga, ca pe un animal curios, cer informații istorice ghidului, își scot pălăria în fața mormîntului lui Napoleon și după ce iscălesc în comun o carte poștală ilustrată, care — trimisă de departe în țara lor — va atesta prezența lor la Paris, ies bucuroși că au scăpat de această corvoadă obligatorie și uitînd de Napoleon și de frumusețile Panthéonului, se opresc pozitivi la întîiul „bistro".

Altă dată am cunoscut melancolia acestor cărți poștale ilustrate. O verișoară plecată în voiaj de nuntă (o ! ce noțiune familiară indispensabilă — verișoara) certifica pe dosul

unei vederi generale că e fericită. Şi, indiferent la acest eveniment de ordin intim, desluşeam în fotografia colorată bucurii posibile, frumuseţi care aşteaptă şi călătorii viitoare. Parisul meu imaginar era făcut pe jumătate din fotografii şi magazine ilustrate. Mirajul lui era creat din imagini şi nume.

Trebuie să recunosc acum că — redus la atît — oraşul devine după oarecare timp neîntrecut. Şi înţeleg perfect dezamăgirea tinerelor perechi, care se întorc în ţară cu singura amintire a unui bar din Montmartre, unde chelnerii îmbrăcaţi în schelete serveau o bere infamă într-o ţeastă de om. Face parte din psihologia călătoriei de nuntă acest capitol de senzaţii tari.

Şi totuşi încep să cunosc şi să înţeleg un alt Paris. Care începe dincolo de primul arondisment şi pînă la care nu ajung nici reclamele luminoase, nici farurile maşinilor, nici excursioniştii americani şi nici verişoarele măritate. Un Paris ascuns, calm şi dureros, care continuă o istorie a sa de demult, peste trecerea zilelor şi peste amintirea lor.

La doi paşi de Panthéon, într-o margine a pieţii lui circulare, închisă de un înalt corp de case vechi, puţin izolată de celelalte clădiri şi îmbrîncită parcă într-un loc care nu era al ei, se ridică biserica Sfintei Geneviève. În primele zile am trecut neatent pe lîngă zidurile ei negre. Vecinătatea celorlalte edificii îi teşeşte turla şi îi şterge relieful. Dar cu vremea, asemeni unui desemn care se desluşeşte lent sub o culoare suprapusă de bidineaua unui zugrav pe tabloul unui pictor vechi, biserica s-a înălţat pe propriile ei pietre şi, într-un tîrziu, şi-a arătat creştetul blînd şi odihnitor. Arhitectura bisericii Notre-Dame îl intimidează pe privitor, îl seduce, îl desfiinţează. Prezenţa ei e dominatoare şi absolută ca o lege. Utrillo a făcut — e drept — pe această temă severă cîteva încîntătoare jocuri de culoare, fanteziste, intime, libere şi diversele lui „Notre-Dame pavoisée" (dintre care cunosc una singură) contrazic această impresie. Notre-Dame rămîne totuşi, seara cu deosebire, aceeaşi formă neîndurătoare şi închisă, în faţa căreia îngenunchezi dintr-o necesitate fizică, pentru că restabileşti parcă un echilibru rupt. Dar zidurile de piatră şi funingine ale Sfintei Geneviève au o blîndeţe rurală. Nu aşa trebuie să fi arătat bi-

serica din Combray ? E în desemnul ei liniştit un aer de singurătate şi de renunţare, de sfîşiere tăcută care te urmăreşte tîrziu în amintire ca o voce de om. Şi mai ales nu se poate să uiţi culoarea „leproasă" a acestor ziduri, culoarea aceasta deprimantă a întregului Paris, cenuşie, cu rare reflexe de alb, neagră cu luciri stranii de tuci, mată, roasă, umedă şi murdară.

E deajuns să mă uit pe fereastră ca să revăd, cuprinsă în aceeaşi lumină de amurg etern, împletirea aceasta de gris-uri nuanţate. E o culoare unică. Aş spune că e plumb — dacă nu ar fi inconsistenţa ei de voal, reflexul ei mîngîietor şi aburit. Aş spune că e o uşoară apă revărsată, dacă nu ar fi nuanţa ei opacă şi uneori dură. Iată, drept în faţa acestei ferestre deschise lîngă care scriu, se deschide şerpuitoare şi strîmtă o biată ulicică : Rue Gracieuse. E o bucată de ev mediu. La doi metri de cazarma gărzii republicane, la doi metri de o piaţă mare, pietruită şi citadină, în care clopotul tramvaielor, uruitul subpămîntean al metropolitanului, glasul unanim al trecătorilor se amestecă într-o nesfîrşită pînză de sunete complicate, trăieşte acest fragment de timp trecut, rămas aici într-o neclintire care înfioară. Casele sînt strîmbe, ferestrele negre, zidurile carbonizate. Streşinile se unesc deasupra drumului într-un aer nesigur, ce stă să cadă.

Lemnul e putred, piatra e umedă, intrările caselor — cîteva trepte prăpădite — sînt dubioase. Uneori, la o fereastră, se arată un cap de bătrînă, rămîne un moment acolo ca pentru îndeplinirea unui rit şi pe urmă dispare cu o discreţie de animal nocturn. Numai cerul, nefiresc de albastru, dă peisagiului o notă de pace şi umor care îmblînzeşte perspectiva. Iar noaptea, cînd în pavajul lucind de ploaie, felinarele se reflectă strîmbe ca într-un lemn de Masereel, liniştea locului e deplină şi viaţa pare oprită din mers. Dacă ai asculta bine, poate că ai auzi totuşi cum în sinea acestor pietre vechi se mistuie timpul, ca o flacără ascunsă.

Imaginea — ştiu — e veche. Iar eu transcriu numai o impresie, care se impune — şi nu caut motive literare. Într-adevăr, pietrele Parisului îşi comunică sentimentul istoriei. Culoarea lor este a timpului. O singură plimbare pe cheiul drept al Senei te introduce într-o altă lume. Pitorescul aces-

tor case întunecate, simple și uniforme, ridicate în jurul unor curți interioare de o nobilă mizerie, este de o valoare sufletească și de o semnificație emoțională, căreia ar fi nedrept să-i spun „frumusețe". Frumoase pot fi casele clădite cu piatră albă în cartierele noi ; frumoase pot fi reședințele americanilor sau vilele blonde dinspre Champs-Elisées. Casele adevărate ale Parisului, acelea care sînt aici cu o necesitate organică de arbore, au însă, ele singure, o autenticitate de document sufletesc.

Într-o după masă de duminică, o ploaie neașteptată m-a cuprins și m-a fixat un ceas la un colț al bulevardului Saint-Jacques. Am înțeles atunci că un peisagiu poate să fie disperat, întocmai ca un suflet de viețuitoare. E o durere prin partea locului, o singurătate orășenească, o monotonie de casă în care a murit cineva, o încordare și o pustietate care te paralizează. Îți oprești respirația de teamă să nu te auzi. Și numai ploaia cade mai departe, oblică și nepăsătoare, în timp ce sus pe pod, metropolitanul, ieșind din gangurile lui subterane, se ridică de la Glacière și trece cu lămpile aprinse ziua-n amiaza mare, ca un bot de locomotivă printr-o cîmpie în ceață.

Sau — pentru ca să schimb perspectiva și să privesc un Paris mai puțin provincial — întîrzii la întoarcere pe podul Austerlitz. Începe de acolo un fragment de Senă industrială. E o atmosferă de port, care mi-aduce aminte de remorcherele, de coșurile negre, de învălmășeala și uruitul elevatoarelor, de tot zgomotul larg și sonor al Dunării brăilene. E mai puțin decît atîta, poate. Lipsește și pacea bălților de acolo și „cetățuia" misterioasă din apropierea „grădinii mari". Dar e aceeași înfățișare amestecată de lucruri străine, aceeași diversitate de chipuri mobile, același amestec de reverie și activitate, pe care o au porturile toate. E parcă un braț mort al unui fluviu care ocolește locul, un canal artificial cu apă neagră de petrol și cărbune, o perspectivă limitată și îngustă deasupra căreia se înalță, disproporționate, două coșuri de fabrică. Uneori sirena unui vapor sună prelung. Un clopot îi răspunde cu un sunet indiferent. Elevatorul rămîne deschis în aer cu un braț suspendat. Și în vreme ce peste toate lucrurile acestea un soare brusc aruncă o pînză de lumină albă și răsunătoare, adîncindu-le parcă

mai tare în singurătatea lor, rămîi un moment nedumerit şi te codeşti să întorci capul de teamă că nu vei mai găsi lîngă tine prezenţa prietenoasă a oraşului.

Paris, 1930

Cuvîntul, 10 aprilie 1930

PLIMBĂRI LA LUVRU...

Am să scriu altă dată — mai tîrziu — despre descoperirile mele la Luvru. E un material de cunoaştere atît de vast, felurit şi nou, încît mă tem să nu ratez experienţa iniţierii, însemnînd impresii care mai tîrziu, după ce voi fi terminat de cercetat întreg muzeul, vor trebui poate revăzute. Nu cunosc pînă azi decît italieni, spanioli şi olandezi. Din sala primitivilor flamanzi, unde am ajuns în sfîrşit după patru luni, încerc să privesc puţin înapoi şi să-mi amintesc drumul : nu au fost numai bucurii şi dezamăgiri, revelaţii brusce şi cuceriri lente, nu a fost numai deprinderea unui nou alfabet sufletesc şi al unor posibilităţi de expresie nebănuite, dar a fost parcă o trecere prin istorie. Mi se pare că de la Madona lui Cimabue pînă la procesiunile lui Francesco Guardi — patru sute de ani de ev mediu — n-am învăţat numai cum s-a organizat culoarea, cum peretele de bronz al unei icoane, aproape bizantină, s-a adîncit într-o perspectivă din ce în ce mai largă, cum misterul creştin a trecut de la o imagine absentă, ascetă şi geometrică, la o imagine caldă, nuanţată şi senzuală şi n-am urmărit numai diferenţierea unei arte, ci că am retrăit pe un plan sufletesc mai adînc adevărurile cîtorva timpuri. Plimbările la Luvru au dat un sens dramatic noţiunilor mele de istorie. Simplul fapt de a cunoaşte şi de a asemui „Sfîntul Francisc d'Assissi" al lui Giotto cu Sfîntul spaniolului Tristan, îmi lămureşte catolicismul Italiei şi cel al Spaniei. Sînt sensibilităţi pe care capitolele de istorie nu au cum să le exprime. O aceeaşi scenă văzută în trei tablouri din trei timpuri diferite mă transpune pe rînd în psihologii şi drame străine. Iată *Buna-Vestire* a lui Bernardo Dodi : îngerii au

fixitatea liniştită a icoanelor de lemn, gestul lor anunţător stă drept ca o sabie, Sfînta Fecioară are obrazul neclintit şi supus. Mai departe *Buna-Vestire* a lui Vinci : o terasă italienească în amurg (simţi parcă răceala orei, umezeala pietrei, glasul stins al cetăţii de departe) ; îngerul îngenunchează cavalereşte ca pentru o reverenţă, mîna lui subţire se ridică mîngîietoare, aripile aşteaptă atente ; Fecioara se închină în rochia de mătase albastră cu dantele, lîngă o mescioară pe care un abat-jour de interior aminteşte atîtea detalii posibile ; e în totul un aer de scenă intimă surprinsă, o pasiune cuminte surîzătoare şi plină de taine în resemnarea ei aparentă. Şi, în sfîrşit, iată o *Bună-Vestire* flamandă din al XV-lea secol : un interior burghez, pictat cu amănunţime, perne multe, ţesături bogate, pe o etajeră cîteva obiecte casnice, o piuliţă de alamă strălucitoare, două portocale ; îngerul înalţă prudent mîinile amîndouă, ca şi cum ar vrea să o asigure pe gazdă de bunele lui intenţii ; Fecioara priveşte speriată, cu un aer de castitate fricoasă, cu o rezervă gospodărească de copilă binecrescută ; e o moralitate minuţioasă în tabloul acesta, o bună cuviinţă perfect burgheză. Noţiunea „spirit flamand" devine — privindu-l — o realitate imediată.

Dar observ că mă rătăcesc între amintiri şi că mă depărtez de intenţiile mai simple ale scrisorii de faţă. Nu despre tablourile Luvrului vreau să scriu. Bucuria aceasta mi-o păstrez pentru un timp cînd voi fi cunoscut bine toate cele 33 de săli de pictură. Atunci am să explic încă o dată cît de adînc mă plictiseşte Rafael sau Murillo şi ce uluitoare revelaţie a fost arta naivă a lui Sano di Pietro. Şi am să-mi mai explic multe lucruri. Astăzi mă gîndesc mai puţin la Luvrul, muzeu de artă, şi mai mult la un Luvru teatral, loc pitoresc de întîlniri curioase, scenă rulantă pentru mici întîmplări, mici fapte, mici personagii, care, toate la un loc, fac din întrunirea lor măruntă, ceva neasemuit de divin şi special. Sînt cîteva locuri la Paris, care se deosebesc printr-o extremă varietate umană : tipuri curioase, caricaturale, izbitoare prin diferenţa lor acută, oameni, limbi, gesturi, maniere, ce vin din toate părţile lumii şi se amestecă aici într-un scînteietor bîlci de posibilităţi omeneşti. Luvrul e unul din aceste locuri.

La început mă necăji spectacolul acesta gălăgios, alăturat spectacolului mai calm al tablourilor. Cu vremea însă, cînd m-am deprins să mă închid în spaţiul sufletesc al unui tablou, ca într-o încăpere fizică, a început să mă intereseze şi „acţiunea socială" a Luvrului. Oamenii dimprejur, comentariile lor, excursioniştii, aprecierile critice ale ghidului — totul are un sens comic, pe care nu l-am cunoscut aiurea. Căci Luvrul e o instituţie publică ; sînt aici oameni care şi-au făcut o meserie, şi-au organizat viaţa în legătură cu existenţa muzeului. Luvrul îşi are profesioniştii, maniacii, snobii şi pasionaţii lui ; în jurul lui s-a creat o adevărată categorie socială, distinctă şi cu atribute psihologice speciale. Cred că aş putea să judec pe un om din punctul de vedere al Luvrului, cum l-aş putea judeca din punctul de vedere al armatei, al şcoalei sau al bisericii. E o instituţie socială ; are deci o dramă a lui.

Duminecă, mai ales, elementele de teatru ale Luvrului devin expresive. Sălile se umplu pe la ceasurile 11 ca aleile unei grădini publice : intră oamenii pentru că porţile sînt deschise. Figuri aiurite şi oarecum intimidate, cum se întîmplă să vezi uneori pe stradă, în faţa vitrinelor. Duminica trecută am văzut doi marinari. Erau miraţi şi parcă fricoşi : în casa aceasta imensă, în care nimeni nu-şi scoate pălăria, ei singuri se descoperiseră. Se uitau la tablouri de la o distanţă prudentă, cu inexprimabilă admiraţie, oarecum sceptică, pe care o au oamenii simpli în faţa maşinilor complicate.

Altă dată am văzut — ştie Dumnezeu cine l-a adus acolo — un gardist. Se împlîntase adînc în faţa unui nud şi stătea acolo cu o stupidă fixitate. După jumătate ceas a oftat şi a plecat. Se întîmplă foarte des să întîlnesc români. Sînt, probabil, vizitatorii cei mai comozi. Cînd mă aflu la capătul marei galerii, îi aud vorbind la celălalt capăt. Se interpelează cu o bună dispoziţie foarte degajată : cînd sînt studenţi, vin şi pleacă „în bandă". Nu ştiu dacă pentru ceilalţi privitori e comod, dar pe mine tot acest scandal mă amuză. Aduce parcă un aer „de acasă", o vioiciune de stradă românească. O prefer în orice caz atenţiei imbecile a vizitatorilor americani. Vin precedaţi de un ghid, care le spune într-o englezească invariabilă trei cuvinte la ureche, se opresc din cînd în cînd în faţa unui tablou ce-

lebru, se uită unul la altul, scriu ceva într-un carnet de buzunar (probabil prețul tabloului în dolari) și pleacă mai departe, pînă se opresc iar în fața altui tablou, unde iar le spune ghidul trei cuvinte, iar se uită unul la altul și iar însemnează ceva în carnet. Toți sînt blonzi, toți sînt atenți și toți au carnet.

Nu știu dacă aș putea spune lămurit, cum se deosebește fiecare neam de oameni în felul de a privi tablourile la Luvru, dar știu bine că se deosebește. Bulgari, unguri, nemți, italieni, chinezi, japonezi, negri, scandinavi, toți oamenii aștia care aleargă de-a lungul sălilor conversează, se miră, și se distrează, au parcă un fel special de a alerga, de a conversa, și de a privi. Mici exerciții de „specific național". Pe francuji îi recunosc după faptul că tac, umblă încet și îți cer iertare cînd din greșeală i-ai lovit. Uneori vin cu copii. Și răbdarea cu care stau să le explice un tablou îmi spune mult asupra acestui neam de oameni, care — bag de seamă — sînt tot atît de interesanți pe stradă ca și în cărți. O scenă distractivă este, tot dumineca, vizita elevilor diferitelor școli de artă plastică. Un profesor studiază cu ei la fața locului un tablou sau două. Explicația devine o adevărată conferință — de cele mai multe ori mediocră, uneori însă instructivă. Am înțeles astfel, bunăoară, și am izbutit să-l gust, un tablou de Panini, care la început mi se părea baroc și greoi. Ce e mai amuzant însă, e că lumea, curioasă să știe ce lucru anume se întîmplă în grupul din mijlocul căruia se aude un domn vociferînd, se repede acolo, se îngrămădește, se agață cu disperare, se îmbrîncește, doar o auzi un cuvînt. Pe urmă circulația se restabilește, tablourile rămîn mai departe neprivite de nimeni și lumea aleargă mai departe.

Un tip interesant e ghidul. Stă la intrare, în curtea interioară a muzeului, unde copiii dau de mîncare porumbeilor și pîndește. La prima privire echivocă, sau care i se pare lui echivocă, se apropie de tine și îți oferă serviciile — dar cu o demnitate de artist desăvîrșită. Unul, căruia i-am spus că eu privesc singur tablourile, m-a privit compătimitor. Dacă i-aș fi spus că-mi fabric singur ghetele, l-aș fi mirat poate mai puțin. Îmi place totuși să-l ascult pe ghid explicînd. Are o îngăduință părintească pentru tablouri, o familiaritate și o admirație puțin ironică, ce mă încîntă.

Ai spune că a avut relații personale cu Rembrandt, așa vorbește de amical despre el. După ce și-a debitat micul discurs de prezentare, ghidul face un pas de falsă modestie înapoi și îl lasă pe „client" să admire. E un cabotinaj de bună calitate comică.

Pentru motive egale, îmi place să trec prin mica sală a Giocondei. Sînt sigur că voi găsi totdeauna lucruri agreabile de văzut : cel puțin două sau trei tinere perechi în voiaj de nuntă. „Tînăra pereche" e un episod caracteristic Luvrului. Bărbatul și femeia au o beatitudine suficientă, pe care le-o cetesc în ochi. Mi se pare că își repetă într-una în gînd, ca o formulă coneistă : „Sîntem la Paris" etc... Interesant pentru ei nu este „a fi la Luvru", ci „a fi fost la Luvru". Într-o zi am văzut o mică scenă casnică drept în fața statuii lui Apolo. Femeia, o tînără nemțoaică roșie și drăguță, după ce se uitase cu o seriozitate dubioasă la partea medie — ca să zic așa — a statuii, izbucni deodată în rîs și lacrimi. Lucrul era într-adevăr hazliu și oportun : femeia făcuse comparație între atributul viril al lui Apolo și acela al tînărului ei bărbat. Și se pare că în comparație, Apolo rămăsese de rușine.

Sînt cu adevărat amuzante lucrurile astea mărunte. În definitiv pictura poate fi utilă și pentru motive, care nu îi sînt intrinseci. Dealtminteri, în privința acestui lucru, sînt de acord cu tînăra americană, pe care am văzut-o zilele trecute făcîndu-și buzele în geamul unui tablou. Era un Mantegna împrumutat de muzeul din Tours, pentru puțină vreme Luvrului. Ocazia nu trebuia pierdută. Și cum soarele cădea exact pe sticlă...

Paris, 1930

Cuvîntul, 7 mai 1930

RUE LA BOËTIE

Rue la Boëtie, strada unde se găsesc galeriile de artă modernă, întîlnirile posibile — tablouri și oameni — au diversitatea unui spectacol. Despre oamenii de aici am mai

scris : sînt atît de mulți, atît de feluriți, de o expresie socială atît de acționată și schimbătoare, încît simpla lor contemplare pe străzi, la teatru sau la cafenele, le transpune într-o nesfîrșită serie de dispoziții și experiențe. Termenul „comedie umană" devine la Paris o realitate mare, zilnică și variată. Există o „comedie umană" a metroului (midinete, scene de amor, studenți, accidente...). Există o comedie umană a Montparnassului. Alta a Luvrului. Alta a Bastiliei. Cîte străzi, atîtea lumi. La Paris mergi alături de aventură. Îți poate tăia drumul aici, o sută de metri mai departe sau nicăieri. Este însă totdeauna și oriunde posibilă.

În Rue la Boëtie lumea e poate mai puțin variată. Un public special de vizitatori, aproape totdeauna aceiași, dă locului un aer de casă rezervată inițiaților. Surpriza, jocul întîmplător al întîlnirilor, împerecherile curioase, amestecul amețitor de culori și chipuri, tot ce este viu, instabil, pitoresc și fugitiv într-o adunare de oameni, rămîne pe seama tablourilor. Este în împerecherea lor un lucru tot atît de viu și spontan ca într-o bucată de stradă populată. Un Picasso alături de un Renoir, un Modigliani alături de un Sisley poate fi o aventură la fel de ciudată și la fel de vioaie, cu oricare din micile aventuri, cu care te întîlnești în viața adevărată de fiecare zi. O plimbare prin galeriile din Rue la Boëtie îți exersează ochiul, îți înnoiește privirea, te învață să te uiți mai curajos împrejur și să înțelegi mai direct legătura dintre un lucru și un gest. După două ceasuri, cînd tai drumul să treci în Champs-Elysées, verdele umed al ierbii, verdele vesel al autobuzelor, albastrul subțire al acestui cer de primăvară, cenușiul argintiu al Arcului de triumf, albul nefiresc al clădirilor rare, toată această năvală de culori devine precisă, sonoră și triumfătoare ca un steag multicolor desfășurat în vînt.

Aproape că nici nu mai ții minte altceva decît acest exercițiu vizual. Cu vremea însă, izbutești să pui oarecare ordine în descoperirile tale și să-ți creezi în pitoreasca neregulă a galeriilor, un itinerariu al tău. În Rue la Boëtie ai mai multă inițiativă decît la Luvru. Acolo înveți : aici cauți.

Și poate că pentru cineva care iubește pictura, nu ar fi de tot nefolositor să înceapă a o cunoaște, nu de la Giotto și Baldovinetti mai departe, ci de la Picasso și Braque îna-

poi. Nu asta e maniera mea. Dar experiența ar putea fi încercată. Fiindcă găsești în tablourile lui Braque și ale celorlalți, elemente de pictură neorganizate, culori, perspective, spații, linii, toate disociate și tratate în ele însile ca tot atîtea fenomene distincte. Nu discut — desigur — valoarea estetică a unei asemenea arte. O cred inexistentă. Și dacă, uneori simt frumusețea culorilor lui Braque (creator al unui „gris" material, mergînd de la nuanța aspră a unui lemn dat la rîndea, pînă la gravitatea senzuală a unei draperii de pluș), mă plictisește totdeauna Picasso și mă dezgustă lipsa de inteligență a lui Fernand Leger. În ultima lor expoziție colectivă de la Rozenberg, Leger expune cîteva pînze de un simbolism sexual dezonorant de ieftin. Un tratat elementar de psihanaliză și oarecare îndemînare la desemn rezumă întreaga lui artă.

Dar în aceeași expoziție colectivă regăsesc una din marile bucurii ale plimbărilor din Rue la Boëtie : tablourile Mariei Laurenciu. Femeile ei, cu o anatomie simplă de păpușă (ceva din grația neprecisă a portretelor lui Tonitza) exprimă o „pasiune de interior", o senzualitate nefixată în care simți cum bate un sînge anemiat de visuri vinovate, o ezitare între pudicitate și viciu, care nu se va rezolva niciodată. Nu e o artă de mari resurse : este însă unul dintre cele mai ciudate temperamente și una dintre cele mai nuanțate sensibilități, din cîte exprimă pictura de azi.

Și pentru că am ajuns atît de repede la superlative, să nu-l uit pe Utrillo. Găsesc totdeauna în Rue la Boëtie cîteva pînze semnate de el : lucrări duse cuminte pînă la capăt sau simple schițe, pe care prietenii i le-au furat de pe masa lui de bețiv, de teamă să nu le rupă într-un acces de inconștiență. Trebuie să trăiești la Paris, ca să-l iubești pe Utrillo. Zidurile acestea murdare, peticite și vechi, curțile acestea interioare în care fiecare fereastră ascunde, dincolo de o cămașă întinsă la soare sau de o ladă cu zarzavat, o viață de om totdeauna tristă și totdeauna alta, mizeria aceasta de foburg trăiește în pictura lui cu un accent de nedefinit. Nu știu ce au străzile lui Utrillo : sînt drepte și simple ca într-o carte poștală ilustrată, sînt geometrice și exacte, pietrele caldarîmului se disting unele de altele, literele firmelor se cetesc lămurit ; și cu toate astea în peisagiul acesta orășenesc, fără efecte și fără dramă vizibilă, este

o disperare care te pătrunde ca ploaia unei zile de toamnă. Am văzut zilele trecute tabloul unei străzi din Cartierul Latin, pe unde trec adesea : Rue Clovis. Nu văzusem nimic special în uliţa aceea mică, afară de spatele bisericii Sainte Geneviève, despre care am mai vorbit în acest loc.

Ei bine, Utrillo a descoperit acolo o întreagă dramă citadină, cu un umor şi cu o sfîşiere pe care sufletul lui de ţăran alcoolizat le poartă demult pe uliţele Parisului. Nu spun „uliţă" din preţiozitate ; Utrillo pictează uliţi nu străzi. El ruralizează oraşul. Dar despre arta lui voi mai vorbi altă dată. Poate cînd va fi să însemn cîteva lucruri despre unul din cele mai dramatice locuri ale Parisului, din care de altminteri Utrillo a făcut o temă perfectă : Place du Tertre.

Exceptîndu-i pe aceşti obişnuiţi, despre care am vorbit mai sus, ai galeriilor din Rue la Boëtie, picturile expuse acolo sînt întîmplătoare. Lucrul măreşte dealtminteri curiozitatea şi bucuria fiecărei noi plimbări. Uneori dau peste mici evenimente interesante mai mult prin latura lor mondenă, decît altfel. Aşa bunăoară — expoziţia lui Max Jacob, pictor de ocazie, mai interesant chiar decît în literatură, de un primitivism cerebral, fără patimă şi fără adevăr. Catolicismul acestui evreu botezat e supărător prin lipsa lui de disciplină, atît de necatolică. Cineva poate totuşi, fără să fie pictor (adică fără să posede înţelesul plastic al culorilor) să facă lucruri interesante. Cunosc bunăoară o pînză foarte inteligentă a lui Raoul Dufy : un cîmp de curse multicolor, pitoresc, agitat, cu burghezi, cu jochei, cu semnale, o scenă de un comic forţat poate, dar în totul spirituală. Mai puţin mecanice şi mai adevărate sînt scenele de curse ale lui Degas, popularizate prin reproduceri (văzusem cîteva în România), realizînd o atmosferă specială, pe care cei ce au călcat într-un cîmp de curse o cunosc din detalii mici şi evocatoare : binocluri, rochii, tribune...

Dar trebuie să renunţ a povesti, oricît de sumar, diversele lucruri ce se văd în Rue la Boëtie. Aş fi vrut să spun ceva despre o artă oribilă şi care are aici mare succes, a lui Chirico, un soi de clasicism maşinist, baroc şi neinteligent. Aş fi vrut mai ales să vorbesc despre un dureros peisagiu al lui Marc Chagall, pe care l-am văzut azi din întîmplare şi care mi se părea semnificativ nu numai pentru el, dar în genere pentru posibilităţile plastice ale artistului evreu.

Farmecul plimbărilor în Rue la Boëtie ține însă mai puțin de fiecare din lucrurile acestea în parte, cît de adunarea lor, de întrunirea atîtor amănunte diverse, străine, noi, într-o succesiune dezordonată care te duce de la o impresie la alta, de la o lume la alta, uneori dezamăgit, alteori intrigat, totdeauna curios.

Paris, mai 1930

Cuvîntul, 22 mai 1930

CARTIERUL LATIN

Cartierul latin nu e — cum v-ați aștepta poate — un fel de Heidelberg franțuzesc. Nimic nu este mai fără semnificație și mai anost, în atmosfera lui, decît așa numita „viață studențească". Nu că ar lipsi gălăgia, băutura, frauda și femeile. Din cabotinaj măcar, dacă nu din simpla necesitate tinerească, studenții se silesc să fie veseli și nepoliticoși, să arboreze costume fanteziste, să fumeze lulea și să zbiere noaptea după 12 la vreun trecător sperios. Lucrul ar putea să fie uneori plăcut. Dar aceste elanuri juvenile, acest „libertinaj de intelectuali" se trădează a fi pînă la urmă o teribilă tristețe. Nu mai crede nimeni în boema aceasta. Nici măcar absolvenții de liceu, care năpădesc în septembrie cartierul și urlă pînă obosesc. Am văzut într-o zi din primăvara trecută, pe bulevardul Saint-Michel, o procesiune studențească. Vreo treizeci de tineri, mînjiți pe obraji cu diverse văpsele, îmbrăcați în halate albe, umblau unul după altul, în șir, strigînd din cinci în cinci minute, invariabil, scandînd silabele : Sont-co-cus-ceux-qui-nous-re-gar-dent. Erau ei înșiși neconvinși de veselia lor, plictisiți de entuziasmul lor presupus, mediocri, ridiculi. Între spectacolul acesta din Cartierul latin și între acela al studenților lui Coriolan Drăgănescu, manifestînd la statuia — inocenta statuie — a lui Mihai Viteazul, vă asigur nu e nici o deosebire de calitate. Vulgaritatea în fond nu stă niciodată în lucruri, ci în nuanțe.

După ce mi-a displăcut cu violență, Cartierul latin a început să-mi placă pentru motive și lucruri mai puțin evidente. Sînt frumusețí ce țin chiar de cartier. Străzi vecine, biserici apropiate, grădini, pe care lumea s-a obișnuit să le considere, ca nefăcînd parte din cartier, fiindcă într-adevăr sunetul lor propriu e străin acolo și oarecum deplasat.

E bunăoară, la cîțiva pași de Sorbona, o uliță — Rue Mouffetard — cu o atmosferă continuă de bîlci popular, cu o veselie și o animație de foburg, pe care nicăieri n-am cunoscut-o mai spontană, mai plină de culoare, mai avîntată în întîmplările mici și mari ale vieții. E o stradă cu caracter. Și alături de ea, deosebită și în expresie și în pitoresc, e tragica Rue Irascieuse, despre care am mai scris altă dată, în altă scrisoare, stradă de coșmar care mă tulbură prin irealitatea ei, ori de cîte ori o văd. Și ce netă deosebire — ca de la o lume la alta — cînd la o sută de metri depărtare, intri în grădina Luxemburgului! Nu îndrăznesc să scriu despre ea.

E în armonia, în echilibrul și grația acestui parc însești semnele geniului francuzesc.

Văd foarte bine o istorie a Franței scrisă de un horticultor. Luxemburgul definește o psihologie. Iar ca spectacol (ciudata culoare de plumb albastru a arborilor, armata copiilor mulți cît frunzele, havuzul și terasa circulară din centru, statuile albe, aleile...), e poate cel mai odihnitor din cîte cunosc aici.

Aș vrea să vă vorbesc de asemeni despre biserica Saint-Germain-des-Prés, din imediata vecinătate a cartierului latin. E unul din colțurile cele mai ignorate ale Parisului. Nu are circulație modernă (cum nu o are admirabila Notre-Dame-l'Auxerroi, biserica de peste drum de Luvru). Saint-Germain-des-Prés e un fragment parizian din alt timp. Nu mă pot convinge de existența ei prezentă. Autobuzele, tramvaiele și metropolitanul din apropiere mi se par neadevărate, cum ar fi într-un film bustul lui Napoleon pe masa lui Ludovic al XIV-lea. E o biserică de cetate transilvăneană. Asemănarea e uimitoare.

E un aer provincial în colțul acela, e o intimitate, un calm, pe care n-aș ști să-l explic, dacă aș avea naivitatea să explic sentimentele. Trebuie să privești de pe terasa cafenelei „Les deux magots" (un loc unde se mai vorbește

încă franțuzește) zidurile negre, acoperite cu iederă, ale bisericii, trebuie să te lași cucerit de farmecul acelei turle dreptunghiulare, severă ca linie, dar îmblînzită de scuarul verde ce o împrejmuie și să rămîi acolo, fără nerăbdare și fără așteptări, un ceas, două, trei, ca să înțelegi cît e de modestă și de umană frumusețea acelui peisagiu. Știu bine că însemnările mele trec pe alături. Dar nu țiu decît să vă propun două-trei imagini noi pentru un cuvînt vechi : Cartierul latin. Vedeți, pe o arie de un kilometru pătrat se găsesc lucruri atît de felurite și de o semnificație sufletească atît de străină. E drept însă că ele nu se încadrează în cartier și că trăiesc o viață proprie, dincolo de el. Cartierul latin rămîne tot o republică de studenți și inima lui — o inimă puțin teatrală și cabotină — rămîne tot Bulevardul Saint-Michel, de la Sena pînă la Rue Soufflot. Acolo întîlnești camarazi de facultate, compatrioți, chinezi, japonezi, nemți, negri, americani și uneori — mai puțini, mai rezervați și mai timizi, francezi.

Acolo, în serile de vară, înaintea examenelor, cînd bibliotecile facultăților se închid tîrziu, după o zi lungă de muncă, găsești ceasul de libertate după care tînjești, aerul de nepăsare și de aventură ușoară, care te ajută să uiți și să rîzi.

Fiindcă oricît e de vulgar, cartierul rămîne totuși un loc de tinerețe. Nu se poate să nu se nimerească uneori un ceas de voie bună adevărată. Primăvara în Cartierul latin are un elan biologic. Amorul plutește în aer și totul — pomii, firmele, sunetul pașilor pe trotuar, glasurile oamenilor — devine stimulent sexual. E atunci unul din puținele momente sincere ale cartierului. Femeile cad ca fructele. Și înțelegi atunci gloria veche a cartierului, tradiția lui legată pe totdeauna de tinerețe și entuziasm, melancolia tuturor amintirilor celor ce au fost altădată pe aici ca să petreacă „quelques années de leur jeunesse dans le loisir des caboulots de la rive gauche — à faire sourire et à toucher les petites filles désoeuvrées" (Barrès). Frază pe care nu pot să o traduc, fiindcă farmecul și sinceritatea ei sînt numai franțuzești. În definitiv, oricît de mulți am fi noi, străinii, Cartierul latin rămîne tot al lor, al francezilor. Noi îl putem lua drept cîmp de observație, drept mediu de experiențe psihologice, drept loc de chef... Pentru ei, rămîne un simbol de

viață. Noi îl putem prețui pentru pitoresc. Ei îl trăiesc direct, legați de amintirile și sensul fiecărei pietre. Și-au petrecut adolescența acolo, ca într-o imensă curte, de unde n-au ieșit decît tîrziu, la capătul tinereții lor. Între liceul Henri IV și liceul Louis-le-Grand, între facultatea de drept și facultatea de medicină, între Sorbona și Școala normală, pe aceste două-trei străzi universitare, și-au petrecut jumătate de viață, au descoperit cărți și au descoperit femei, au studiat și au iubit. Ce înfățișare, ce aer aproape monacal are piața pătrată a Panthéonului! Un liceu, o facultate, o biserică și o bibliotecă, toate vechi, toate făcute din piatră neagră, cu ferestre largi și totuși severe, cu porți de cetate, cu trepte de mînăstire. Și e totuși același Cartier latin pe unde, spre seară, perechile se plimbă libere, iubindu-se în public și sumar.

Nu-mi place Cartierul latin decît cu intermitențe și numai pentru anumite detalii fără importanță. Dar îmi plac spectacolele și dintre spectacole îmi place strada : strada vie, gălăgioasă, plină de lume, variată în mizerie și frumusețe, variată în fapte, în culori și în sunete, veselă și tristă, activă și nepăsătoare. Cartierul latin e populat. Toate rasele, toate neamurile, toate țările sînt prezente. Pentru bucuria simplă a ochiului, atîta este de ajuns.

Paris, noiembrie 1930

Cuvîntul, 11 noiembrie 1930

CETATEA UNIVERSITARĂ

Un prieten francez m-a chemat să-l vizitez la „Cité universitaire". Am ezitat puțin înainte de a mă duce. Cunosc de mult atmosfera deprimată a căminurilor studențești, că acolo doar mi-am petrecut ceasurile cele mai grele ale vieții mele „academice". E o promiscuitate care la început te jignește și pe care mai tîrziu o accepți din lene, din oboseală sau din simplă deznădejde. Niciodată însă din bucurie și niciodată de bună voie.

Sărăcia nu mă înspăimîntă. Aş minţi dacă aş spune că-mi place, dar de asemeni mi se pare că un om care n-a răbdat de foame are cel puţin pentru un sfert din drama lumii, ochii închişi. Foamea poate fi şi ea un stimulent. Încercaţi şi vă veţi convinge.

Dar ce e umilitor şi greu de suportat este sărăcia în comun. E o materie care dezorganizează, rupe suportul personal al orgoliului, dărîmă consolarea aparenţelor păstrate. Foamea, cînd eşti zăvorît în odaia ta, poate fi răscolitoare, îndîrjită şi demnă. „Foamea publică" e cordială, flecară şi fără consecinţe sufleteşti. Nu te lasă să fii singur.

Mi-am amintit de aceste experienţe încă recente şi mă pregăteam să refuz invitaţia prietenului meu francez. Sălile lungi şi reci ale căminurilor din ţară, cu paturile aliniate cîte zece, cu ferestrele goale, cu uşile date de perete, cu farsele inocente şi barbare ale camarazilor, cu zgomotul şi cu liniştea lor deopotrivă de triste, m-au lecuit de asemenea plăceri.

La „Cité universitaire" m-am dus totuşi. E aşezată într-un cartier pitoresc, la o margine veche a Parisului, de unde începeau acum cîţiva ani forturile şi unde astăzi, pe locul fostelor tranşee ale cerşetorilor, se construieşte un imens parc studenţesc. E un colţ de oraş populat, multicolor, luminat, cu case imense şi noi, cu maidane noroioase, cu străzi înfundate şi cu grădini admirabile. Parcul Montsouris, rotund, miniatural, cochet, se deschide în cartierul acesta de muncitori şi studenţi cu nu ştiu ce graţie străină.

Drept în faţa lui, începe defileul pavilioanelor universitare. Fiecare ţară posedă unul în stilul ei naţional. Lipseşte Italia. România are numai un teren gol, care aşteaptă şi care are să mai aştepte probabil multă vreme. Încolo, recunosc uşor prezenţa tuturor neamurilor. Iată acoperişurile înclinate şi fragile ale clădirii japoneze. Iată clădirea masivă a studenţilor americani. Iată pavilionul belgian, somptuos şi prea greoi pentru o casă de cărturari. Sînt numai clădiri noi, cu tencuiala proaspătă, strălucitoare, puţin prea noi parcă pentru o viaţă universitară, în care tradiţiile, semnele vechi şi trecutul îşi au sensul lor. Numai pavilionul francez a prins în aceşti cîţiva ani de cînd a fost ridicat, o pojghiţă de fum care îl îmbătrîneşte şi îi dă culoarea cenuşie, mată, melancolică a caselor de pe malurile

Senei. E așezat în mijlocul cetății universitare, căreia de altminteri îi slujește de centru. Aici e restaurantul, sala de recepții, sala de muzică, sala de festivități, biblioteca etc. Nu este secțiunea cea mai populată a cetății universitare (abia găzduiește 180—200 de studenți, în vreme ce numai secția americană primește un număr dublu), dar e punctul de legătură dintre toate celelalte. Distribuirea studenților și organizarea vieții în cetate sînt făcute dealtminteri în vederea unei apropieri strînse între neamurile ce o locuiesc. Fiecare cămin național trebuie să rezerve, într-o proporție anumită, un număr de camere studenților francezi, care vin astfel să locuiască în mijlocul colegilor lor străini.

Nu știu dacă această încercare de înțelegere comună dă roade. Mă tem că nu. E vorba de un simplu principiu, pe care, din fericire, nimeni nu-l aplică riguros. „Înțelegerea internațională" rămîne la voia întîmplării — și în această ordine întîmplarea este singură creatoare. Am întîlnit deci la „Cité universitaire" prieteni de neam diferit — un ceh și un francez, un ungur și un francez — adevărate menajuri, asociații de muncă și de veselie, pentru examene și pentru chefuri, dar legăturile acestea s-au făcut de la om la om, de la ins la ins și nu de la secțiune studențească la secțiune studențească. Cetatea are această mare calitate de a le da tinerilor prilejul de a se întîlni. Restul rămîne pe seama înclinărilor personale și a libertăților fiecăruia. Cetatea e organizată ca un hotel : dacă vrei să fii singur, poți să fii singur.

Prietenul francez, pe care îl vizitam, duce acolo tocmai această viață de izolat. Are munca, preocupările și grijile lui : are o viață a lui pe care nu ține să o amestece cordial cu a întîiului băiat expansiv întîlnit pe săli. M-a primit deci la cetate, dar de cum i-am călcat pragul, am înțeles că m-a primit la el. Nu era una din acele odăi goale, care nu spun nimic, nu amintesc nimic, nu ascund nimic, una din acele odăi anonime pe care la fel de bine ar putea-o locui un boxeur sau un negustor sau o femeie frumoasă. Ci era odaia lui, odaia prietenului meu. Simțeam că la masa aceea de lemn simplu un om lucrează și gîndește.

Or fi la cetatea universitară multe lucruri frumoase. Pe mine nu m-a mirat decît acesta : fiecare student își are ca-

mera lui. Atîta m-am obișnuit cu mizeria de turmă a căminurilor noastre, încît o altă casă studențească nu-mi puteam imagina. Ori, iată, intru într-o odaie spațioasă, cu parchet, cu calorifer, cu o conductă dublă de apă caldă și rece, cu lumină electrică, o odaie comodă, elegantă aproape. L-am întrebat în glumă, pe stăpînul acelei odăi, dacă nu are remușcări locuind singur într-o cameră, care ar putea să găzduiască foarte bine trei oameni. A stat puțin la gînduri și pe urmă mi-a răspuns rîzînd :

— „Dă-mi voie să-ți răspund cu argumente de ordin general. Nu de alta, dar remușcarea e un sentiment pe care îl cunosc doar din vedere. E drept că cetatea noastră ar putea să găzduiască un număr întreit sau chiar împătrit de studenți. Dar ar mai fi ea o cetate universitară ? Ar mai fi ea o casă de intelectuali ? Casa nu este numai un loc în care dormi și mănînci, ci și unul în care veghezi și rabzi, în care cetești și scrii, în care primești prieteni și aștepți iubite (care nu vin dealtminteri, fiindcă iubitele n-au dreptul să vină aci). Casa mea sînt eu și casa d-tale este d-ta. E nevoie ca între mine și oraș să fie o ușă închisă. Astfel, aici, la mine, eu pot trăi trei zile cu o pîine veche și nimeni nu mă știe. Astfel eu pot scrie trei sute de pagini și nimeni nu mă întreabă.

Franța cheltuiește o sumă oarecare pentru 200 de studenți. Franța ar putea, spui d-ta, să cheltuiască aceeași sumă pentru 600 sau 800. Crede-mă, te înșeli. Franța își cunoaște socotelile ei : ea știe că din 200 de tineri, lăsați să lucreze în voie, se pot alege 10, 5 sau 2 oameni de mare valoare, dar că din 1000 de tineri trăiți în materie, fără libertate personală, fără cărți, fără caiete și mai ales fără ceasuri de singurătate, greu vor răzbate cei ce ar putea altfel să răzbată."

—„Ai dreptate, i-am răspuns. Dar de vreme ce primind aici 200 de studenți, lași dincolo de cetate 800, după ce criteriu îi vei alege pe primii și îi vei respinge pe ceilalți."

— „După nici un criteriu. Nu cumva d-ta crezi în examene și concursuri ? Vine aici cine se întîmplă să vină. Ajunge să fii student, să nu fii scandalos de bogat și să-ți treci examenele în fiecare an. Note și clasificări nu există. Că doar ne interesează valoarea umană a insului, nu me-

moria lui. Cînd numărul reglementar de studenţi s-a împlinit, registrele cetăţii se închid. Pe urmă selecţia se face de la sine. E selecţia întîmplării şi nu mi se pare a fi mai nedreaptă decît oricare alta".

Dar să lăsăm argumentele. Vrei ? Că uite : dacă odaia asta nu mi-ar aparţine mie exclusiv, dumneata n-ai asculta acum o sonată de Debussy" — încheie prietenul meu şi se apropie de patefonul lui.

Se înserase. Ploua afară mărunt şi se vedea totuşi pe fereastră, pînă departe, un Paris cu umbre şi lumini distincte : turlele drepte de la Notre-Dame, mai la stînga cupola familiară a Panthéonului, în fund, pe alt plan încununată de un abur albastru, cupola de la Val-de-Grace. Peisajul scădea o dată cu ultimele acorduri ale discului. Era o emoţie de o calitate curioasă. Ce mă uimeşte acum, în amintire (fiindcă atunci lucrurile mi s-au părut firesti), este că un asemenea ceas l-am putut petrece într-o asemenea casă. Mă aşteptam să vizitez o cazarmă şi am cunoscut un interior. Mi se pare că preţuiesc pentru prima oară frumuseţea acestui cuvînt : interior.

Am coborît mai tîrziu într-o sală comună să luăm ceaiul. Ne-am servit singuri (fiindcă oricum sîntem într-o cetate studenţească), dar era acolo o atmosferă, care m-a surprins. S-ar fi spus, holul unui mare hotel. Fiecare ins îşi are masa lui, la care poate primi invitaţi, prieteni sau prietene. Se vorbeşte încet, se rîde cu discreţie, fiecare e respectuos de singurătatea celuilalt. E totuşi o voie bună civilizată, neexpansivă şi negălăgioasă, dar o voie bună de oameni care ştiu să fie veseli, fără să te bată pe umeri şi ştiu să fie cuviincioşi, fără să se încrunte. Jumătate de oră de odihnă, în care vezi feţe noi, schimbi un cuvînt, afli o veste, comunici o ştire. Pe urmă lumea se răspîndeşte iar, fiecare după vrerea lui.

Am făcut înainte de plecare, ocolul cetăţii. Gazda mea ţinea să-mi prezinte domeniul. Totul are aceeaşi notă de comoditate şi simplicitate. Sălile de lectură şi de muzică sînt largi, fără ornamentaţii, fără lux, dar sobre şi complecte. Am urcat scările unui donjon ce domină din centru toate clădirile şi am privit încă o dată de jur împrejur, imaginea Parisului din ce în ce mai depărtat în noapte.

Cînd am plecat, ferestrele cetății erau toate luminate. Mă gîndeam că fiecare lumină însemna un om care muncește.

Cuvîntul, 25 decembrie 1930

METRO

De la fereastra întîiului vagon al metropolitanului, imaginea e una și singură : un tunel de piatră, luminat slab de rare becuri laterale, sub care șinele lucesc departe, metalice. E o priveliște schematică, simplificată, ca într-un tablou constructivist de la 1925. Un joc de umbre și penumbre, pe care îl întrerupe, din trei în trei minute, oprirea trenului în gările albe de majolică, inundate de lumină, voci, chemări, semnale. Pe urmă se aude sunetul scurt al porților ce se închid automat și cursa reîncepe.

Pentru călătorul începător, drumul acesta subteran are ceva halucinant, amețitor. Îmi amintesc încă și astăzi senzația de rătăcire din primele zile. Era o tensiune de care nu scăpam decît afară, în soare, în stradă. Ieșeam de acolo abrutizat, ducînd încă în urechi zgomotul obsedant al roților și în ochi schimbările acelea subite de alb și negru.

Cu vremea m-am obișnuit și metroul a devenit dintr-un coșmar zilnic, un spectacol. Am cunoscut acolo, sub pămînt, un Paris special, mai puțin pitoresc poate decît acela care trăiește și se agită sus, deasupra, dar nu mai puțin interesant. E o întreagă lume, în care tichetul meu de 70 de centime îmi dă voie să intru zilnic, ca într-o împărăție ieftină. Totul este specific acolo, de la decor la oameni, de la regulament de serviciu la moravuri.

Ce e mai greu de suportat probabil este decorul. Întîi zidurile acelea înnegrite de o monotonie ce ar putea să exaspereze ochii cei mai răbdători : cinci minute, zece minute, jumătate de oră, o oră sau două, sau zece, trenul tău trece sub aceeași boltă de piatră, o dată și încă o dată și încă o dată, pînă la nesfîrșit. Dacă n-ar fi oamenii din jur, dacă n-ar fi jurnalul sau cartea pe care nu uiți să le iei cu tine,

dacă n-ar fi mai ales opririle dese în gări, metroul ar fi un supliciu. Gările acestea strălucitoare, largi, cu becuri multe, cu oameni grăbiți, cu afișe multicolore !

Pleci din ele ametit, copleșit de mulțimea imaginilor, care se repetă, se suprapun, se adună. Retina reține mecanic desemnul și culorile afișelor, gîndul repetă ivoluntar textul inscripțiilor : „Tout est moins cher au Bon Marché ! Lustugru, pâtes aux oeufs frais ! Javel-Lessive la Croix ! Au dela de cette limite les billets ne sont plus valables. Toute la France se chauffe avec la Salamandre !"

La gara următoare te așteaptă aceleași placarde, pe care le știi pe din afară, dar pe care le cetești încă o dată, din lene, din oboseală, din obișnuință. Aforisme practice, adrese, recomandații, sentințe. Biata ta imaginație renunță, se supune : afli astfel, fie că aici, fie că nu aici, care e cea mai bună cremă de ghete, care e cea mai solidă furculiță, care e cea mai veche fabrică de paste făinoase. Și totuși afișul e poezia metroului. Ce senzație de răcoare în reclama aceasta pentru un alcool de mentă : o culoare verde intensă, care de la un capăt la altul al hîrtiei, descrește, nuanțată, senzuală, cu gustul unei plante strivite între cerul gurii și limbă ! Ce impresie de tinerețe și voie bună în afișul acesta cu zăpadă, reclamă — dacă nu mă înșel — pentru un săpun de rufe. *La Blancheur des neiges eternelles,* citesc jos și duc cu mine această frîntură de afiș, ca pe un vers frumos.

Aici, în gangurile metroului, toate cuvintele și desemnele acestea au un răsunet curios, ca o chemare a lumii de dincolo. Ceea ce se petrece afară, dincolo, pe străzile orașului se ghicește abia din aceste inscripții repetate. E o nouă geografie a Parisului, abstractă, redusă la semne convenționale, dar care tocmai de aceea e plină încă de un anumit mister. Numele acestor stații de metro ascund cartiere întregi, fragmente întregi de viață, pe care nu o cunoști, pe care n-ai să o cunoști și pe lîngă care treci cetind abia un cuvînt pe o firmă albastră : Réaumur — Sevastopol. La Motte Piquet-Grenelle, Deufert-Rochereau. Cum să explic farmecul curios al acestor vocale ? Numai cine trăiește aici, le cetește pe hartă, se orientează după ele, știe ce nebănuite istorii se ascund după fiecare din aceste denumiri. O stație

de metro este un întreg foburg. Fiecare staţie de metro îşi are lumea ei, o atmosferă anumită, tipuri anumite, spectacole anumite.

Seara, între 6 şi 7, cînd metroul este asaltat de oameni ce se întorc de la lucru, să te opreşti la ieşirea metroului, undeva într-un cartier depărtat, în Vaugirard sau la Porte d'Orléans şi să priveşti cum midinetele îşi aşteaptă iubiţii, cum băieţii de prăvălie îndrăzneţi opresc femeile în drum, cum cunoscuţii îşi strîng grăbiţi mîinile, cum toată lumea aleargă, coboară scările, urcă scările, tăcînd, fiindcă nimeni n-are nimic de spus şi fiindcă fiecare se grăbeşte. De unde vin ? Unde se duc ? Nu e om între toţi trecătorii aceştia, care să nu-şi aibe povestea lui, bună sau rea, deosebită sau monotonă, dar atîta sînt de mulţi, încît în mijlocul lor nu mai eşti conştient decît de faptul că viaţa trece şi peste ei şi peste tine, să-şi împlinească rosturile ei. Sentiment de pierdere în mulţime, în oraş, în viaţă, pe care nicăieri nu l-am încercat mai exact, decît aici, în galeriile populate ale metroului.

După o experienţă mai îndelungată, reuşeşti să faci anumite distincţii în această masă de oameni ce curge monotonă pe poartă. Recunoşti femeile adultere din cartier, legăturile amoroase, intrigile, menajurile care nu mai merg bine, oamenii bogaţi, burghezii, revoltaţii. E un cîmp de observaţie divers, în care descoperi zilnic nuanţe, detalii, ce alcătuiesc la un loc un vast tablou de roman naturalist. Dacă am mai fi în vremea în care erau la modă romanele simbolice despre un oraş, despre o fabrică, despre o stradă, s-ar putea scrie o adevărată epopee pe tema unei staţii de metro. Fiindcă există într-adevăr o psihologie a metropolitanului. Cine ar sta să noteze deosebirile de atmosferă dintre clasa I-a sau a II-a, sau dintre o staţie şi alta (sînt staţiuni burgheze, sînt staţiuni proletare ; între Passy şi Convention stă un univers despărţitor), cine ar povesti o zi din viaţa metroului parizian ar scrie o întreagă istorie colectivă.

Uneori, cînd aştept seara pe peron metroul, mă gîndesc că în cursa acestui tren, care aleargă de la o margine la alta a cetăţii, cu zgomotul lui de roţi tocite, cu fluierele lui

scurte, cu oamenii lui mulți, cu porțile lui automate, e un simbol al vieții acesteia pe lîngă care trece ca pe lîngă o gară.

Paris, ianuarie 1931

Cuvîntul: 5 februarie 1931

PASCIN

Într-o după amiază din primăvara lui 1930, la un ceas la care soarele mă expulza din bibliotecă (pupitrul meu de la Biblioteca Națională avea sub lumina filtrată dinăuntru înfățișarea exactă a unei celule) m-am trezit pe stradă, urmînd din lene și din neatenție, un convoi funebru. Nu știu precis ce m-a îndemnat să mă apropiu : nu cunoșteam pe nimeni și nu cred că am gust special pentru asemenea spectacole. Dar erau acolo, în urma acelui car mortuar, cîteva figuri familiare pe care le știam, din vedere, din Montparnasse și Montmartre : vagi pictori, vagi scriitori, vagi actrițe, modele, midinete, pederaști, un întreg popor de boemi și boeme, oameni „trăzniți" pe care îi recunoști după lavalieră sau după felul de a-și purta pălăria sau — uneori — după nu știu ce privire descurajată. Cîteva fete își ștergeau lacrimi evidente.

Omul după sicriul căruia umblam își tăiase cu o zi înainte vinele de la mîini și scrisese cu sîngele lor, pe pereții casei, un nume de femeie iubită. Pe urmă, fiindcă moartea întîrzia, se spînzurase, mi se pare. Gazetele de dimineață povestiseră cu de-amănuntul întîmplarea și acum oamenii din jurul meu o discutau.

N-aș putea spune că era o înmormîntare tristă. Diversitatea acelui convoi, chipurile curioase ce îl urmau, discuțiile animate, interpelările în limbi curioase, totul avea ceva improvizat, frivol, neliniștit. Eu, care venisem acolo din întîmplare, urmăream ceremonia cu o involuntară curiozitate.

Abia la cimitir, un fapt mărunt a pus dintr-o dată pe această scenă un neașteptat accent de tragedie. Un prieten

al mortului — André Salmon ? — a încercat să spună în fața groapei deschise cîteva cuvinte de rămas bun. Dar l-au înecat lacrimile și a trebuit să fie dus de acolo. Atunci, din mulțime s-a desprins un om bătrîn. Vorbea rar, cu o liniște voluntară, lipsită de duioșie. Mai tîrziu am aflat că fusese scriitorul evreu Schalom Asch. Vorbea în idiș. Cîți din ascultătorii aceia francezi, ruși, bulgari, italieni vor fi priceput ce spunea ? Dar era în vorbele lui o cruntă disperare ce suna ca un blestem sau ca un apel, un cîntec legănat ce se adresa morții înșăși.

Nu știam nimic despre viața omului pe care îl îngropau. Dar l-am simțit mai puțin străin, mi-am închipuit copilăria lui într-un tîrg ovreiesc, m-am gîndit la destinul lui de vagabond, care nu ieșise niciodată din gheto, pentru că ghetoul îl regăsea prin vorbele lui Schalom Asch, acolo, în minutul din urmă, într-un cimitir parizian.

Întîmplarea aceasta m-a pus pe urmele lui Pascin. Mare lucru n-am izbutit să aflu despre existența lui. Ovrei, s-a născut în Bulgaria și a trăit cîtăva vreme prin părțile noastre. Cred că a fost și prin România. Pe urmă a emigrat în America și după ce a devenit cetățean american s-a întors desigur în Europa. Avea nevoie de o instabilitate, pe care o căuta probabil din instinct de rasă. A găsit-o oarecum la Paris, unde aventurile sînt totdeauna posibile și unde o călătorie dintr-un cartier într-altul valorează cît schimbarea unui continent.

Aici a făcut pictură. N-a cunoscut mizeria debuturilor, căci a devenit din capul locului un artist căutat. Pînzele i se plăteau scump și cu banii lor, Pascin întreținea o legiune de epave, artiști ratați, femei de stradă, oameni nenorociți. Gust instinctiv de filantropie, pe care tot de la neamul lui îl moștenea.

A făcut gravură și a ilustrat astfel cărțile unei întregi generații de scriitori francezi (Salmon, Mac Orlan etc.). Împerechere ciudată ! — a desemnat poze pentru poveștile lui Charles Perrault, așa cum Marc Chagall a desemnat pentru fabulele lui La Fontaine. Cine ar putea să explice asemenea corespondențe ? Fapt e că eu nu cunosc un La Fontaine mai patetic decît acela al lui Chagall și nici o mai emoționantă „cenușăreasă" decît aceea a lui Pascin.

În galeriile din Rue la Boëtie întîlneam uneori o pînză curioasă, de o culoare nesigură, albă, spălăcită, cu vagi umbre gris, desemn șters și parcă neterminat. Era un portret de Pascin și cum văzusem cîteva variante, mă întrebam dacă omul acesta știuse să facă altceva decît acest portret de femeie, veșnic repetat.

Luna trecută o expoziție retrospectivă a strîns la Bernheimjeune vreo 100 de tablouri de Pascin și tot atîtea desemne. Am ieșit de acolo cu senzația de a fi trecut alături de un vis, care nu era al meu și pe care nu-l înțelegeam bine, dar care exista incontestabil.

Pascin n-a pictat decît femei. N-a pictat decît o singură femeie, o anumită femeie. Fata de 20 de ani, nici urîtă, nici frumoasă, nici absolut perversă, fata săracă și de inimă, care face toate meseriile și le schimbă pe toate, care trăiește cu 500 de franci pe lună și cheltuiește 300 într-o seară, care iubește din sentimentalism și seara în pat îți povestește filmul de dragoste pe care l-a văzut cu tine, fata simplă și naivă și nebună, care e tînără cu inconștiență, fata din Paris, „la gosse de Paris", pe care o cîntă Mistinguette la Casino de Paris și o înjunghie vagabonzii în romanele lui Francis Carco.

Am văzut-o de o sută de ori în o sută de pînze de Pascin. E aproape un copil. Dacă n-ar fi sînul obosit și privirea adîncită, ai putea s-o iei drept un adolescent. E în ea o curioasă îmbinare de sexualitate și curățenie. Șoldul îi e greu și lasciv : buzele îi sînt copilărești și surîsul simplu. Desemnul lui Pascin e senzual și în același timp pueril. E ceva de imagine bucolică și de ilustrație pornografică. Un trup nehotărît — uneori opulent și plan, alteori subțire și osos — te face să eziți asupra sexului, vîrstei, anatomiei lui. E femeia pe care o poți întîlni seara în hanurile murdare din Bastilia sau, la fel de bine, într-o carte cu îngeri pentru copii.

E o lume de disperați, de inocenți, de canalii. O lume romantioasă, perversă, cu dureri ametite, cu bucurii mărunte, care își împarte viața între morfină și între simplicitatea florilor de cîmp de la Nogent-sur-Marne, cînd dumineca amanții se duc acolo să se plimbe. E exact lumea care urma sicriul lui Pascin în acea după-amiază de primăvară.

Cunosc multe imagini ale Parisului, toate exacte și toate străine una de alta, și mă gîndesc melancolic că într-o zi va trebui să le las în urma unei ferestre de tren. Dar dacă aș trebui să iau cu mine un semn, care să mi le amintească, aș alege un portret de femeie de Pascin.

Știi ce se numește în franțuzește „avoir le cafard" ? Expresia e intraductibilă. E un sentiment de argat. E o durere de foburg. Un fel de melancolie metafizică făcută pe măsura sufletelor din Bastilia. Pascin a pictat sentimentul ăsta. Disperarea lui de semit, durerea lui de neurastenie, fantezia lui tragică, umorul lui torturat, blînd, sentimental, toate aceste dispoziții de aventurier s-au înțeles cu „cafard"-ul Parisului. Prin ce minune, nu știu.

Dar țin încă minte ochii unei fetițe dintr-un tablou al lui și înțeleg de ce Pascin, artist mare, glorios și bogat, s-a omorît într-o zi de primăvară, așa, într-aiurea.

Paris, martie 1931

Cuvîntul, 3 aprilie 1931

SCUARURI

Primăvara a venit aici de la sfîrșitul lui februarie și ne-a surprins puțin. Poate nu e decît o impresie personală, dar mi se pare că în primele zile, orașul avea — sub lumina aceasta bruscă — un aer indecent. E o senzație de goliciune. Zidurile mi se par dezbrăcate și sînt colțuri de stradă care îmi fac impresia unor colțuri de budoar, în care soarele năvălește la un ceas tîrziu, după o lungă noapte de somn.

În piața Panthéonului (un fel de curte interioară, mărginită de ziduri negre și austere) soarele cade pe piatra cenușie și lasă curioase reflexe de alb și gris. Pe malul drept al Senei, clădirile peticite cu o mie de culori sumbre, au ceva dintr-o exhibiție de ruine glorioase și prăpădite.

Hotărît lucru, soarele nu e un element de peisagiu parizian. Vorbesc despre soarele total de la noi, alb, prăvălitor, violent. Îi trebuie cerului de aici puțină brumă, un nor, o vagă amenințare de ploaie. E ceea ce buletinele meteoro-

logice numesc aici, cu un termen specific şi evocator pentru cei ce iubesc Parisul, *un beau temps nuageux.*

Dar mai este primăvara din scuaruri. Aş trebui să vă explic vorba asta. Scuar. Avem şi noi mici grădini publice. Le-am văzut şi în alte părţi, la Budapesta, la Viena, în provincii chiar, în Normandia, sau în Savoia. Ei bine, nici unul din aceste parcuri nu seamănă cu un scuar parizian. E ceva cu totul deosebit, incomparabil.

Un grilaj de fier ce împrejmuie pe patru laturi un dreptunghi cu dimensiuni variabile. Zece metri sau douăzeci. Nu mai mult însă. Pe urmă două şiruri de bănci verzi lipite de acest grilaj. În faţa lor, două şiruri de copaci înalţi, negri, cu coroanele retezate şi aranjate într-un buchet simetric.

În centru un pavilion, care nu ştiu la ce ar trebui să servească, dar în care, între timp, se luptă copiii. De o parte şi de alta a pavilionului, la distanţe egale, două mici monumente cu subiecte diferite (o zînă, un anotimp, un Amor, un luptător) dar care îşi seamănă totdeauna din cauza pietrei cenuşii, cu rare pete albe, argintii.

Iată, aceasta e geografia generală a unui scuar. Dacă nu eşti obişnuit, confunzi uşor un scuar cu un altul, măcar că unul se află la Porte de Versailles şi celălalt la Port Maillot. Totul este la prima vedere asemănător : gardistul mustăcios de la poartă, copiii care aleargă pe alei sau clădesc mici castele de nisip, midinetele care îşi aşteaptă la ora prînzului amanţii, cucoanele respectabile din cartier care vin să tricoteze în aer liber, femeile adultere. Nu vă spun după ce anume recunosc eu toate aceste detalii de roman. E un secret personal.

Şi totuşi fiecare scuar îşi are frumuseţea lui distinctă. E o casă curioasă din împrejurimi, sau e fruntea unei clădiri celebre care se ridică în depărtare din rînd, sau e turla unei biserici, sau e un coş de fabrică. Un lucru de nimic, un detaliu care individualizează scuarul, îl pune în mijlocul cartierului şi îl înseamnă.

Din scuarul Vaugirard bunăoară, unde mă opresc o jumătate de oră înainte de a începe să lucrez, se vede ca în fundul unui decor, creasta turnului Eiffel. Este oarecum o apariţie nereală, căci prin partea locului casele sînt scunde şi deodată arătarea aceasta la orizont, plutind parcă deasupra

orașului, ca un schelet de dirijabil, surprinde. Turnul metalic are dimineața o strălucire albă de oțel, dar spre seară devine mat, albăstrui.

Și doar scuarul Vaugirard e unul din cele mai obișnuite. Cartierul e burghez și peisagiul lui e aproape provincial. Sînt scuarurile din imediata apropiere a Senei, unde priveliștea se îmbogățește cu reflexele apei, cu arcadele podurilor, cu culorile pietrelor din Ile Saint-Louis. Acolo e un amestec de pitoresc și emoție de o calitate ce nu se uită. De cîte ori am lipsit cîtăva vreme din Paris, la întoarcere m-am grăbit să trec pe acolo, să mă reazăm de parapetul unui pod și să privesc în zare desfășurarea cetății : de o parte, spre Austerlitz, un Paris industrial, cu vapoare, cu fabrici, cu cheiuri murdare, cu elevatoare, — de altă parte, spre Concordia, un Paris pavoazat și festiv, dar de o infinită melancolie.

Cum să vorbesc despre misterul curios al acestei insule, [care] în fiecare ocol de uliță spune ceva și unde fiecare poartă se închide asupra cîtorva veacuri de istorie ! Nu uiți niciodată poate priveliștea Senei de la unghiul insulei, dacă ai privit-o vreodată de sus, de la fereastra stîngă a casei prințului Anton Bibescu („cette maison d'angle" cum stă scris în Catherine-Paris, „faite pour voir, non pour être vue"), de unde amurgul se urmărește cuprinzător, nuanțat, scăzînd de la violet la albastru, pînă departe la orizont.

Sînt în Europa locuri frumoase și am văzut cîteva din ele. Dar nu știu dacă sînt locuri de mister, în care să simți miracolul ca pe o realitate, ca pe o însufletire a zidurilor, mister ce nu ține de decorație, sau culoare, sau detalii, ci de un ansamblu nedefinit. Aici, la Paris, știu cîteva locuri de acestea, care nu spun mare lucru la prima vedere, dar care își descoperă frumusețea încet, ocolit, o dată cu vremea care trece.

Între aceste scuaruri pariziene, toate făcute parcă pe aceeași măsură, aceste scurte oaze burgheze pentru oameni cumsecade și amanți clandestini, sînt unele care răspund la asemenea căutare. Știu bunăoară un mic scuar îngust, drept lîngă biserica Saint-Germain-des-Prés, care deși nu e decît o mică grădiniță pentru toți copiii, ar putea să fie o curte de mînăstire medievală. Dealtminteri, tot colțul acela e de

o rară frumusețe, cu atît mai prețioasă cu cît foarte puțini o văd, iar turiștii americani trec pe lîngă ea impasibili, ca un măcelar pe lîngă un înger.

Paris, aprilie 1931.

Cuvîntul, 9 aprilie 1931

FRANCEZUL, UN TIP NE-EUROPEAN

Aș vrea să vorbesc despre o incapacitate de înțelegere, specifică francezului — și nu știu cum să încep. E oarecum primejdios, penibil chiar, să enunți asemenea idei. N-am trăit noi cu toții în legenda unui Paris, centru al lumii? Nu ni s-a spus la școală, n-am citit în cărți, nu ni s-a repetat în gazete, că destinele Europei se fac și se desfac în Franța? A fi francez nu este pentru noi, în mare măsură, a fi european?

Iată atîtea adevăruri sigure, care par să umble pe străzi ziua-n amiaza mare. E temerar să le contrazici. Și totuși o experiență personală (care desigur n-are pretenția să dărîme atîtea certitudini preexistente, ci doar să însemne un punct de vedere deosebit) m-a învățat să văd altfel.

Dacă mi-ar fi îngăduită o mică fantezie geografică, aș însemna o hartă a Europei din care Franța ar lipsi. Aș face din țara aceasta un nou continent, izolat, depărtat, cu granițe naturale și cred că din această eliminare, nici Europa n-ar ieși slutită, nici Franța dezechilibrată. Adevărul este că, privită din inima Parisului, Europa este poate o noțiune, dar nu e deloc o realitate. Continentul *nu se vede* de aci. E o formulă uneori, nu este însă niciodată un spirit.

A trăi la Paris doi ani, însemnează a fi absent din Europa doi ani. Și, spunînd aceasta, nu întrebuințez o simplă imagine, ci mă gîndesc la o absență materială, întreagă. Tot ce se întîmplă pe continent ajunge la Paris cu titlu de document. S-ar spune că francezul înscrie la rubrica curiozităților evenimentele de dincolo de granițe. Sînt știri amuzante, alarmante, vesele, triste — dar sînt numai știri. Adică anecdote. Nu ai la Paris elementele de înțelegere și recon-

stituire, care să-ți permită o vedere exactă a celor ce se întîmplă peste hotare.

Mă întreb dacă ceea ce se cheamă „spirit local" se găsește altundeva mai înrădăcinat, mai tenace, mai neflexibil decît în Europa. O țară liberă, în care nu există nici un fel de cenzură, nici legală, nici morală, și care totuși elimină tot ce nu o privește direct, tot ce nu i se aseamănă, tot ce nu i se supune. E cu siguranță o atitudine organică, fiindcă altfel, francezul — ins curios, cu inteligența deschisă și căutătoare — ascultă bucuros zgomotele ce-i vin din afară, fără să le poată totuși cuprinde în cadrul lor exact. Se publică la Paris cărți străine, se aduc conferențiari de pretutindeni, se întrețin întinse servicii de informație și în ciuda acestor eforturi, perspectiva lumii de aici, rămîne incompletă și fragmentară.

Francezul e un prizonier al temperamentului lui. Nu știe să vadă decît de la această linie departe, nu știe să judece decît cu acest criteriu. Pentru că e vorba de un tip cartezian, nu mă tem să spun că francezul e un mărginit (ceea ce în limbaj cartezian, ca și în intenția noastră de altminteri, poate fi un elogiu). E un om care își cunoaște limitele, care și le impune. E, în sensul cel mai general al vorbei, un provincial. Un om cu tabieturi, cu lenevii, cu deprinderi. Spiritul lui local nici nu cuprinde Franța toată, ci abia merge pînă la regiune. (Vezi disprețul francezului din nord pentru normand, repulsia bretonului pentru meridional.) Chiar Parisul, în ciuda aspectului lui de Babilon superficial, e împărțit în regiuni distincte, veritabile provincii particulare.

Francezul, care se mîndrește a fi „un affreux bourgeois", pune în vorba asta un dram de ironie. Vorba i se potrivește totuși și oricît de variat ar fi sufletul oamenilor, cunosc foarte puțini francezi mari și mici, care să nu fie în ordinea lor interioară niște cuminți burghezi. Sînt, bunăoară, convins că cel mai reprezentativ, adică mai comun, dintre francezi e Clément Vautel, nu pentru că e un perfect și jovial imbecil, dar pentru că imbecilitatea lui îi păstrează „l'affreuse bourgeoisie" în stare pură. Dar spiritul de frondă nu-l împiedică pe Maurice Bedel și gravitatea nu-l împiedică pe Paul Valéry să fie deopotrivă burghezi. Între francez și restul lumii stă o armătură de interese, mentalitate,

simțire, valori, care îl izolează complect și îl reține într-o totală neînțelegere.

Europa francezului este o Europă trecută prin prizma acestui spirit local. Evenimentele continentului, neamurile, oamenii, bucuriile și nenorocirile lui, el le vede numai în raport cu el. Fie că stă cuminte acasă la el, fie că se duce să cutreere lumea, francezul e incapabil să judece lucrurile în sinea lor, în realitatea lor de sine stătătoare. Directă sau ocolită, găsești totdeauna la baza judecății lui, amintirea lucrurilor lui de acasă, amintirea lui, a certitudinilor lui, a îndoielilor lui.

Iată, un exemplu recent. Uniunea vamală austro-germană. Nimeni în Franța (nici măcar scriitorii de la *N.R.F.*, al căror efort de obiectivitate este nobil și impresionant), nimeni n-a știut să vadă un singur moment problema acestui fapt, așa cum era. Raționamente vagi, argumente sărace, mînii teribile au fost opuse acestui eveniment regretabil poate din punctul de vedere al Franței sau chiar al nostru, dar incontestabil și real în sinea lui. Nimeni nu și-a închipuit că lucrurile pot fi altfel văzute decît se văd din redacția unui ziar parizian. Nimeni nu și-a închipuit că Franța trăiește într-un sistem de interese, care nu e deloc absolut și că dincolo de el poate exista — la fel de viu și adînc — un alt sistem de interese, un alt raport de direcții politice.

Și încă exemplul acesta nu e poate decît un caz special dintr-o incomprehensiune seculară : aceea față de Germania. (Deși nu e fără interes să se remarce că această incomprehensiune este una dintre cele mai tenace, mai masive, mai insolubile din cîte a cunoscut istoria. Un francez *nu înțelege* nimic din spiritul de dincolo de Rhin dar un german nu este totdeauna, față de fenomenele de viață franceze, tot atît de neînțelegător. Dovadă frumoasa și omeneasca operă a lui Friederich Sieburg *Gott im Frankreich*, atît de neinteligent și neelegant primită de critica pariziană.)

S-ar putea deci spune că exemplul nostru nu e doveditor. Dar la fel de neobiectiv și neînțelegător sînt văzute în același timp întîmplările din Spania sau din Italia sau din Rusia sau din România. Pentru motivul simplu că francezul pentru care Europa nu este decît o formulă diplomatică, nu

judecă decît cu criteriile lui şi după propriile lui poziţii, pe care e incapabil să le părăsească.

Dealtminteri, îmi pare rău, că exemplificarea articolului de faţă a pornit-o oarecum din neatenţie, într-o ordine de fapte politice, de obicei străine de foiletonul nostru. Mai interesant ar fi fost să indicăm în ce măsură francezul este un „neeuropean", utilizînd cîteva exemple de critică şi literatură. Dar e un risc de foiletonist, acela de a fi silit să părăseşti o serie de idei, înainte de a o fi încheiat după vrerea ta dintîi.

Concluziile rămîn pe altă dată.

Paris, 1931.

Cuvîntul, 7 mai 1931

TOULOUSE—LAUTREC

La Luvru, în pavilionul Marsau, s-a deschis de curînd o expoziţie retrospectivă Tolouse-Lautrec. Evenimentul e unic şi norocul celor care se află acum la Paris n-are să se mai repete poate. Nu vreau să pierd prilejul acestor însemnări, care cel puţin vor avea darul să-mi amintească imaginea acestui pictor legendar, mai tîrziu, cînd pînzele lui adunate astăzi, îşi vor fi reluat drumul lor, spre cele patru colţuri ale lumii, de unde vin.

Tolouse-Lautrec e o legendă a unui Paris mort. Nu ştiam mai nimic despre opera lui înainte de a urca scările pavilionului Marsau. Abia dacă ţineam minte cîteva reproduceri văzute ici-colo, într-un album rătăcit. Dar aveam o imagine sigură despre ce putea fi opera acestui conte-boem de la sfîrşitul veacului trecut. Pictase un Paris „fin de siècle", modern, strălucitor, senzual, pornograf. Parisul de la 1880—1900, a cărui nostalgie o încearcă nu numai supravieţuitorii acelui timp, dar oricine cunoaşte Parisul mai puţin frumos de astăzi. „C'était le beau temps" îmi spunea un bătrîn parizian, pe care îl rugasem să-mi vorbească despre vremea tramvaielor cu cai şi imperială, vremea amantelor cu rochii negre şi corsete albe, vremea cabaretelor din

Montmartre și a marei expoziții, cea din 1900, „la vraie de vraie", nu cea de astăzi, cu harapi și chineji.

Despre timpul acesta melancolic nu au rămas decît foarte puține mărturii : cîteva cabarete decăzute în Montmartre, cîteva firme cu faima consumată demult, cîteva figuri desuete. Le-am regăsit pe toate în expoziția Tolouse-Lautrec și am petrecut acolo patru ceasuri inactuale, departe de vremea mea, uitînd-o cu totul, și amestecîndu-mă cu o lume curioasă, vie, neverosimilă, ca într-o lungă sală de bal mascat.

E o imagine de „french cancan", din care Tolouse-Lautrec, colorist sărac și neoriginal dealtminteri, a făcut simbolul unui timp.

Dar aș vrea să vorbesc mai mult despre „femeia pierdută" din pînzele lui Lautrec. Nu este un animal respingător (deși se recunoaște în creionul pictorului, pe alocuri, spiritul rău al lui Daumier). Are o figură prețioasă, cu trăsături amănunțite și fine, cu nuanțe mici de bibelot. Pălăria complicată cu pene și flori, rochia lungă și grea ca o draperie, panglica lată de catifea petrecută în jurul gîtului — toată această toaletă savantă face din femeia lui Toulouse-Lautrec o apariție teatrală, prestigioasă. Așa o văd pe Odette de Crécy în seara primei ei întîlniri de dragoste cu Swann. (De ce norocul n-a vrut să-i facă pînă la urmă contimporani, pe Tolouse-Lautrec și pe Marcel Proust ? Am fi avut cea mai frumoasă ediție ilustrată a *Timpului pierdut.)* Femeia aceasta e un desemn de o poezie și de un umor, care nu se repetă. Silueta îi este poate prea încărcată, detaliile prea inteligente, umorul prea amabil, dar nu uiți niciodată o asemenea imagine.

(În paranteză, aș fi curios să știu dacă grațioasa noastră Lucia Demetriade-Bălăcescu n-a cunoscut bine pînzele lui Toulouse-Lautrec. Faptul nu ar scădea nimic din farmecul acestei artiste, dar ne-ar documenta pe noi. Fiindcă dacă țiu bine minte, sînt în desenurile ei, reminiscențe certe — deși poate involuntare — din Lautrec.)

Omul acesta a iubit spectacolele. Tragedie de ins prea nenorocit, ca să suporte singurătatea poate, sau simplu gust pentru pitoresc. De aceea opera lui, care nu numără nici un peisaj și nici o natură moartă, ne plimbă prin săli de teatru, prin cîmpuri de curse, prin circuri. În culisele lui de teatru

se rătăcește, din cînd în cînd, o balerină de Degas, pe care o recunoști ușor, dar care e mai mult decît o simplă copie. Cîmpurile lui de curse, pe care tot de la Degas le-a învățat probabil, sînt mai puțin dramatice, dar mai curioase, de bal mascat.

Henri de Tolouse-Lautrec a trăit 37 de ani. O viață tragică. Bogat și nobil, ar fi putut să aibe o existență ușoară și amabilă, dacă întîmplarea n-ar fi făcut din el un infirm. A suferit de o infirmitate hidoasă. La 12 ani și-a frînt femurul unui picior. În urma acestui accident și după un lung timp petrecut în pat, în ghips, picioarele atrofiate s-au oprit din creștere. În timp ce restul trupului se dezvolta normal, bietele lui picioare de pitic au rămas cum erau. Astfel, la douăzeci de ani, într-o societate de tineri mondeni, femei strălucitoare, amante calde, Lautrec era o apariție penibilă și grotescă. Imaginați-vă tragedia. Pentru că de la această dramă pleacă geniul lui.

Omul și-a căutat consolarea acolo unde oricine o poate găsi : în bordeluri, în cabarete, în baruri murdare. Și-a trăit nopțile în salonurile cu fete din Rue des Molins, a băut cu prostituatele din Rue Joubert, a privit dansatoarele de la Moulin de la Galette, a umblat prin culisele teatrelor de cartier, a dormit în lojile cîntărețelor de café-concert. Jane d'Avril, la Goulue, May Belford — femei de altădată, care întorceau capul bunilor burghezi, arătîndu-le pulpele lor celebre și cîntîndu-le cîntece sentimentale și inocente ! Le văd în pînzele lui Lautrec și nu-mi pot opri — în amintirea lor, o dragoste postumă.

Tolouse-Lautrec pictor al bordelurilor ! Nu e nimic pervers în femeile pierdute. „Salonul de fete" e un loc convenabil, aproape burghez : dar e acolo o atmosferă de lene, de oboseală, de indiferență, o melancolie în detalii și în atitudini, pe care numai în bordelurile de provincie o mai găsești uneori. Și cine are să spună frumusețea senzuală a unui frumos picior de femeie descoperit pînă la coapsă, într-un ciorap negru, bine tras pe piele și contrastînd amețitor cu desu-urile albe de mătase, strălucitoare și complicate ? Unde însă Lautrec e unic (ceea ce de altminteri constituie partea cea mai autentică a expoziției de la pavilionul Marsau) e în ciclul desemnelor de circ. E o serie de mici schițe, în care încape toată poezia circului, tot ridiculul trist al locului,

toată gravitatea lui convențională. Dansatoare pe sîrmă, elefanți dresați, călăreți mustăcioși, cîini savanți, apariții grotești și melancolie în pista circulară de nisip în fața băncilor goale, între cele două șiruri de servitori în livrea, — e circul de totdeauna, „circul etern" aș spune, dacă aș fi sigur că cetitorii mei cred, ca mine, că circul e cel mai adevărat spectacol, cel mai adînc și mai tulburător din cîte ne rămîn în acest timp, în care cuvîntul a venit să degradeze tăcerea pînă și la cinematograf.

Lautrec nu e un mare pictor. Nu are culoare personală și nici n-a căutat-o poate. Cele mai plăcute dintre culorile lui îl amintesc pe Gauguin. Dar e un prodigios desenator. Un „artist grafic" spunea cineva vorbind despre pictura lui, ca despre o scriere. Într-adevăr, linia lui are o expresivitate nervoasă, spontană, imediată, care ține de secretul vieții însăși.

Una din sălile expoziției de la pavilionul Marsau e închinată afișelor și gravurilor lui Lautrec. E acolo o serie de improvizații, care au adîncimea și frumusețea lucrurilor făcute să dureze. Un simplu afiș, — portretul reclamă al cîntăreței May Belford sau al veșnicului Aristide Bruaut — închide în liniile lui un timp și un oraș. Am plecat de acolo cu această amintire.

Paris, mai 1931

Cuvîntul, 13 mai 1931

SEARA LA EXPOZIȚIA COLONIALĂ

I

Întîia impresie este aproape penibilă : un bîlci somptuos. Luminile orbitoare de la poartă, cîteva monumente de un strigător prost gust, lumea imensă ce se agită prin alei, semnalele automobilelor, reclamele luminoase, strigătele cameloților care și-au pus cască colonială, pentru ca să-ți vîndă o pereche de bretele — toate acestea seamănă prea bine cu

LICEUL ... BIBLIOTECA ... BUCUREȘTI

un imens „foire de Paris". Biata culoare locală ! Ce ieftin te cumpără omul la expoziția colonială !

Dar nu e decît o primă impresie, de care mă despart repede, cu un efort voit la drept vorbind. Mă las furat de incidentele mici din jurul meu, exclamații de admirație, tăceri respectuoase în fața unui monument, evaluări precise ale cheltuielilor probabile. În fața templului din Angkor — într-adevăr reușit — e o rumoare publică : fiecare ar voi să știe „cît a costat". Simplă admirație populară !

E o adevărată minune cum în aceste valuri de lumină și gălăgie, mai pot rămînea cîteva colțuri discrete, de o reală frumusețe, rare oaze de mister, într-un parc în care totul este manifest, despuiat, impus atenției. S-ar putea să mă înșel, căci nu sînt decît la primele plimbări prin expoziție, dar mi se pare că cel mai grav defect al ei, este acela de a fi voit să pună totul în evidență.

Sînt prea multe reflectoare, prea multe indicații, prea vizibile eforturi. Ai la fiece pas impresia dezagreabilă, că stă cineva lîngă tine și te împunge cu cotul : „uite ce frumos e !" Totul e demonstrativ aici. Și nu-mi plac frumusețile demonstrate.

Dar rămîn cîteva pavilioane, pînă la care reflectoarele nu ajung. Acolo umbra umanizează locul. Nu mai ai înainte o carte poștală, ci un adevărat peisagiu.

Bunăoară, în timp ce vizitatorii se îngrămădesc să privească fațada templului din Angkor, luminată violent și de altminteri foarte frumos, dar cu intenția unui efect cinematografic, dacă ocolești templul ca să-l vezi lateral, ai deodată senzația de a păși într-o curte interioară, în care seara aceasta rămîne adevărată și iarba aceasta umedă rămîne iarbă și piatra aceasta neagră rămîne piatră. Sus de tot, într-o galerie laterală a templului, umbra unui soldat anumit trece omenește, fără afectare teatrală. Simt că face parte din firea acelor locuri și nu știu dacă vă imaginați ce importanță are acest detaliu, aici unde totul este exterior și suprapus.

Încă un colț frumos : o casă colonială de la jumătatea veacului trecut. Nu se oprește nimeni să privească această fericită îmbinare de culori modeste, de la portocaliul cald al zidurilor, pînă la albastrul bazinului din față. E într-adevăr o casă, în care simți că s-au putut întîmpla fapte și lucruri, în care prezența unei vieți de om e posibilă, amin-

titoare chiar. Prin aleile deşarte ale grădinii ar putea trece un bătrîn colonist ca în evocările guadeluzene ale lui Francis Jammes, şi tabloul ar fi complect.

Oriunde organizatorii expoziţiei au renunţat la „somptuos" şi „impunător", au făcut într-adevăr lucruri frumoase, ce au un sens sufletesc. Cîteva pavilioane ale misionarilor creştini bunăoară. Sau pavilionul Palestinei, cufundat într-o nefirească tăcere la acest ceas de noapte, cînd pe zidurile lui albe lucesc mat zece litere ebraice : Erez Israel.

Dar să lăsăm pe altă dată trecerea în revistă a pavilioanelor. Nici nu le cunosc bine şi de altminteri interesant e să le vizitez dintr-un punct de vedere documentar (cifre, producţie, scări grafice, etc. etc.). Dacă vom avea timp destul, eu ca să le văd şi cetitorul ca să le cetească, vom mai vorbi despre ele.

Şi acum, încotro ? Mărturisesc că e greu de ales. Table indicatoare ne îndreaptă spre nenumărate ţări. Colonii neerlandeze. Maroc, Tunis. Colonii italiene. Congo belgian. Indii. Indiile franceze. Sudan. Anam. Mă pierd între atîtea indicaţii şi nu ştiu cînd şi în cîte zile am să pot face ocolul acestui vast oraş, menit să trăiască şase luni. În depărtare boul Apis, ridicîndu-şi coarnele deasupra unei înalte colonade, domină toată partea dinspre Madagascar. Creştetul unei fîntîni luminoase ne cheamă spre lacul Daumesnil, unde toată lumea te asigură că vei vedea o adevărată feerie. Feerie de cinci parale, la drept vorbind, căci apele acestea prost colorate care îşi schimbă reflexele de la un mal la altul, sînt de o trivială frumuseţe. În mijlocul lacului însă se înalţă o admirabilă fîntînă albă. Luminile sînt astfel distribuite în această mare masă de apă căzătoare, încît reflectoarele şi becurile nu se văd. Nu simţi trucajul, nu vezi mîna omului. E o coloană de apă, înaltă de vreo 50 de metri, ce se ridică larg, amplu, fără efort şi se arcuieşte sus într-un val sferic, încetinit înainte de a cădea. Strălucirea apei e pură şi transparentă, ca un joc de cristale sunătoare. În jurul lacului poporul tace şi exclamă cu intermitenţe. S-au instalat desigur baruri, dancinguri şi restaurante, pentru că orice feerie colonială trebuie să fie exploatată ingenios. Orchestre hawaiene, jazzuri, trompete îşi schimbă de la mici depărtări replicile.

E puţină naivitate în metoda asta de a crea atmosferă şi culoare locală. Treci de exemplu pe lîngă frumosul palat

al Italiei (cel puțin la prima vedere mi s-a părut frumos) și înainte de a-l privi ca lumea, un amplificator de fonograf răspîndește pe o arie de trei kilometri vocea lui Carusso : „Mama mia che vo sape". Nu mai e nici o îndoială : te afli în Italia.

Cel puțin în Tunis, unde vom merge acum, felul acesta de a crea „ambianța specifică" e amuzantă. Uneori comică. Toți negustorii poartă fes și se silesc să vorbească prost franțuzește, ca să te asigure de autenticitatea lor tunisiană. Reconstituirea străzilor însă pare exactă. Uliță strîmte, joase, întunecate, cafenele trîndave și puțin decorative, vînzători de covoare, vînzători de esențe grele, aromitoare. La un colț întunecat, un soi de ascet bate două bețe unul de altul și ne cheamă în „sabyr" (dialect franco-algerian) să admirăm „pour la primir fua en Iroz" pe cel mai mare îmblînzitor de șerpi.

Dar e tîrziu. Se aude dinspre porți o chemare repetată. Nu e un muezin din turla unui minaret — cum ai putea crede cu puțină imaginație — ci doar semnalul care te avertizează să nu pierzi ultimul metro de întoarcere. Acolo, în gangurile metroului va începe lupta cumplită pentru un loc. Sîntem cîteva zeci de mii de oameni și largile porți ale expoziției abia ne cuprind.

Dar voi reveni, pentru plăcerea mea personală și — puțin — pentru a dumitale, cetitorule.

Cuvîntul, 22 iunie 1931

SPECTACOLE, OAMENI ȘI DOBITOACE

II

Ca și cum elementele spectaculare ale expoziției n-ar fi fost destule, într-o seară, pavilionul Olandei a ars din vîrful celor două turle ale sale pînă în temelii. A fost un incendiu de cinematograf. Piatra mincinoasă a dispărut în mai puțin de un ceas, într-o unică vîlvătaie de pai aprins. Cel din urmă spectacol la care am luat parte și cu siguranță cel mai strălucitor. Erau acolo bogății imense, colecții inestimabile de

artă, podoabe stranii. Le vizitasem cu de-amănuntul cu o zi înainte. Acum se topeau magic în flacări. Cu toată părerea de rău a unei asemenea pierderi, fără îndoială ireparabile, nu pot să nu recunosc frumusețea acestui incendiu. Îi dă deodată expoziției coloniale aerul de irealitate care îi lipsea. Simți brusc tot ce e decorativ, pieritor, aparent în această cetate. Și mă gîndesc la un detaliu teatral, mai semnificativ chiar, fiindcă e mai factice : se zice anume că o companie americană a cumpărat dreptul de a incendia, în noiembrie, după închiderea expoziției, templul din Angkor, pentru a putea filma astfel o dramă anamită, „sonoră și parlantă" desigur.

Dar lăsînd glumele, înainte de a trece mai departe, să vă spun cel puțin că pavilionul dispărut al Olandei, era cea mai reușită parte a expoziției coloniale. Materialul interior, deși de proporții și amănunțimi impresionante, era clar distribuit și organizat ca o adevărată lecție de geografie animată. Două ore petrecute acolo îți lărgeau perspectiva lumii. Mă tem că timpul foarte scurt ce îmi mai rămîne de stat la Paris, nu mă va mai lăsa să reviu asupra acestui pavilion. O descriere amănunțită ar fi fost interesantă totuși. Dar sînt atîtea lucruri...

Fiindcă vă vorbesc despre spectacole, să nu uit primul banchet dat la muzeul permanent al coloniilor. Era într-o vineri seară, zi rezervată de obicei marilor festivități și „feeriilor aquatice". De pe un pod din centru am privit laolaltă cu 500.000 de oameni, palatul inundat de lumini, scara de onoare pe care urcau leneșe lungi rochii albe, galeriile circulare păzite de soldați negri și galbeni, cu săbiile trase, cu ochii inexpresivi, cu mantale roșii, largi. Era un desfrîu de culori și sunete. Strălucirea de alamă a trîmbițelor, luciul tăios al iataganelor, caii spahiilor de gardă, brațele goale ale femeilor, culorile violente ale uniformelor, fracurile sobre — totul se desfășura decorativ, lent, cu o nesigură splendoare de ochian fantastic, cu o largă lene de bal oriental, ridicat acolo înaintea noastră, înșelător și senzual. Toată poezia provizorie dar îmbătătoare, a marilor reuniuni mondene era acolo, într-un cadru de tablou exotic, pentru buna mea plăcere. Neuitat spectacol !

Și singurul poate din toată această expoziție colonială, singurul lipsit de trivialitate. Căci, bunăoară, nu cunosc nimic

mai penibil decît așa-zisa „feerie africană", spectacol ce se dă din cînd în cînd pe scena teatrului din cetatea informațiilor. Cîteva femei venite din cabaretele din Montmartre dansează obscen între reflectoare colorate și un tenor frumos cîntă o romanță oarecare. Ce o fi „african" în toate astea, nu știu. Dar ar trebui să vedeți uitătura speriată a indigenilor, cînd regizorul îi scoate pe scenă, ar trebui să vedeți capul acestor negri, copii mari și blînzi, urîți în hainele lor prost tăiate, privindu-ne de acolo cu o imensă tristețe, cu un mut dor de evadare, cu o zguduitoare tăcere de animal nenorocit.

Se poate vorbi despre orice, în privința problemei coloniale : argumente economice, argumente politice, progrese industriale, debușeuri, producție... Dar să nu se vorbească, pentru numele lui Dumnezeu, să nu se vorbească despre „opera civilizatoare a Europei". E o glumă sinistră. Veniți să vedeți la expoziția colonială negrii, anamiții, indienii și arabii aduși acolo pentru demonstrație și priviți-i cît sînt de singuri, cît sînt de speriați, cît sînt de străini. Ei nu înțeleg nimic. Din toată această mare reprezentație colonială, ei nu înțeleg nimic. Sînt absenți. Privirea vizitatorilor îi surprinde, reflectoarele îi sperie, zgomotele îi uluiesc. Au exact uitătura lungă și nedumerită a fiarelor închise în grădini zoologice. Să nu vorbim deci despre civilizație. E imoral. Puțin cinism nu strică demnității noastre europene.

Aș cere pentru exploatarea țărilor și popoarelor așa-zise barbare, aceeași sinceră brutalitate cu care se exploatează jungla și fiarele ei. E mai limpede. De aceea, poate, de cîte ori mă duc la expoziția colonială, îmi place să întîrzii la „Zoo" (mic parc zoologic, importat de la Hamburg, mi se pare). Privelișteа acolo nu e degradată de literatură colonială și de discursuri umanitare. Leul e leu și tigrul, tigru. Și mă bucură disprețul conștient al leului ce ne privește de pe stînca lui izolată, pe toți cîți ne-am adunat să rîdem de el. Numai antilopele au înțeles parcă, dintre toate dobitoacele expuse, că e vorba aici de un mic teatru și își joacă rolul cu cochetărie. Curios cabotinaj.

Dar dintre spectacole, îl prefer totuși pe al mulțimii. Cînd pe porțile largi ale expoziției mii de oameni năvălesc într-o imensă coloană, cînd în jurul lacului Daumesnil, o suprafață de cîțiva kilometri pătrați, o vezi neagră de oameni,

cînd pe alei cămilele se amestecă pestriț cu automobile, cu gardiști, cu familii onorabile, cu domni grași, cu tinere perechi, cînd tot acest parc freamătă de culori brutale și false, de strigăte, de chemări repetate, de lumini încrucișate, cînd la anumite ceasuri de seară, în avalanșa asta de senzații, ai brusc impresia de a te găsi aruncat pe o largă scenă turnantă — uiți prostul gust al acestor plăceri de periferie și te lași în voia lor ca toată lumea. Expoziția colonială redevine atunci bîlciul, pe care l-ai presimțit cu oarecare repulsie în primul moment.

Să nu rămînă decît copiii să viseze și să creadă în această feerie de carton. Băieții de patrusprezece ani serioși, mirați, singuri, întrevăzînd dincolo de planșe și hărți, peisagii și lumi. I-am văzut, în timp ce mamele lor se plimbau pe cocoașa cămilelor, i-am văzut pe cîțiva privind lung o fotografie, un semn. Pînă la ei ajungea o poezie, pe care noi, ăștilalți, n-o mai vedem de foarte multă vreme.

Paris, iulie 1931.

Cuvîntul, 15 iulie 1931

NIMIC NOU

Întîia plimbare pe străzile Bucureștilor, după o foarte lungă lipsă din țară, e plină de o singură surpriză, de una singură. Degeaba prietenul binevoitor și vorbăreț, care te însoțește, te oprește în fața „automatelor occidentale", așteptînd cu modestie admirația ta. Degeaba îți arată colțurile de stradă care s-au îndreptat, vitrinele magazinelor care s-au deschis în lipsa ta, luminile cinematografelor sonore, firmele noi, casele noi, telefoanele noi.

Treci printre atîtea lucruri noi, cu o singură mirare : că nimic nu s-a schimbat în orașul ăsta pe care îl știi. Oamenii îți spun aceleași istorii, vorbesc despre aceleași proiecte, așteaptă aceleași evenimente.

O scurtă tăcere emoționată. E a revederii. Pe urmă întrebi, cauți, ceri detalii, vrei să te miri, te silești să te miri și pînă la urmă renunți. Toate astea le știi, le-ai văzut, le-ai trăit monoton înaintea plecării.

Nu vorbesc despre prefacerile mari ale vieții românești. Pe acelea le știu. Mi se pare chiar că ele se văd mai bine de la depărtare, de acolo de unde amănuntele de-a treia mînă nu se văd.

Dar mă gîndesc la viața zilnică a orașului, la mica străduință a fiecărui ceas, la evenimentele simple și mărunte ce fac traiul nostru al tuturora.

Cum au ajuns toate la locul lor ! Cum nu s-a urnit nimic din această aparentă vîltoare !

Prietenii literari îți vorbesc despre aceeași mare revistă, care trebuie scoasă „la toamnă, neapărat". Camarazii de muncă te pun la curent cu „marea refacere" care trebuie să vină și după care toate au să fie bine, pentru că — „mă-nțelegi" — așa nu mai poate să meargă, zău, nu mai poate.

Eziți să crezi că asta e tot. Mai aștepți de undeva detaliul care să te convingă totuși, că timpul nu a trecut zadarnic, că schimbărilor pe care tu le-ai trăit aiurea, le-a corespuns aici ceva. O înclinare. Un efort peste această limită veche, dincolo de care se petrece viața Bucureștilor.

Și cînd ai renunțat de tot, întîrzii puțin în sentimentul melancolic al revenirii. Asemeni oamenilor care se aruncă între valuri, ai vrea să întorci capul în urmă — o clipă.

Cuvîntul, 14 iulie 1931

SCRISOARE DIN VIENA

„...DU STADT MEINER TRÄUME"

Parisul e un oraș de convenienție stricte. O văd de-abia aici, la Viena unde pe terasele cafenelelor îți poți bea berea în cămașă, fără cravată și cu mînecile suflecate. E un fel de veselie de operetă, pe care am simțit-o din capul locului, cînd automobilul mă plimba de la Westbanhoff la hotel.

— Şi mai ales să nu uiţi „Armonies viennoises!" îmi striga alaltăieri de pe peron, la Gare de l'Est, un prieten, în timp ce de la fereastra vagonului pornit, căutam ca să îmbrăţişez cu ochii Parisul meu de 18 luni.

Am uitat totuşi „Armonies viennoises". Mă plimb prin Viena singur, fără amintiri personale, fără amintiri străine, bucuros să văd ce se întîmplă şi să mă îndrum aici sau aiurea, la nimereală. Ba mă întreb cum de putea să-i placă lui Jean Cassou, un francez, oraşul ăsta de încîntător prost gust. Farmecul Vienei e fără mister şi te laşi în voia lui, cu nu ştiu ce dorinţă de a fi liber şi de a uita. Să dăm o scurtă vacanţă scrupulelor noastre. Şi astă seară să lăcrimăm sus, la Grinzing, în faţa unei carafe de vin bun, ascultînd acest vechi vals: *„...du Stadt meiner Träume"*. Şi în tramvai să legăm conversaţie cu întîiul vienez binevoitor. Şi la Gänsehäufel pe plajă, să aruncăm mingea de polo în capul bucălat al acestei blonde ce trece, ca să ştie lămurit că rîsul ei ne place.

Nu ştiu. De unde iau simpla bucurie a gesturilor ăstora de vacanţă? Om bătrîn şi respectuos de ordinea publică, ce lucru mă corupe? E, vezi bine, complicitatea Vienei. Îmi vine greu să cred că sînt într-un foarte mare oraş. Viena nu e decît o foarte mare curte. Sau o foarte mare terasă, întinsă sub soare ca o plajă. Rochiile femeilor tinere — cele mai frumoase femei pe care le-am văzut vreodată — o! cu mult mai frumoase decît femeile la Montparnasse seara — flutură pe stradă ca pe o alee de parc. Mult galben, ca în tablourile lui Francesco Guardi, văzute azi dimineaţă la „Kunstistorischemuseum". Şi mult albastru, de la albastrul cerului, pînă la albastrul costumelor de baie din vitrine.

Scriu la o masă în Stadtpark. Sînt ceasurile 5 spre seară. Puţină oboseală după o zi caldă, o nelămurită destindere în aer, o rumoare de voci şi paşi, o înceată defilare de rochii. Într-un boschet din centru, un domn, cu mustăţi lungi şi guler de cauciuc, conduce cu gesturi tăiate orchestra. Un vals. Încă unul. Pe urmă într-un colţ mai retras, un jaz mic „atacă" muzica de dans. Te închini respectuos din depărtare spre femeia pe care ai ales-o — şi ea se ridică lent, cu o oboseală moale, promiţătoare. Ai dansat, ţi-ai condus la locul ei dansatoarea şi peste o clipă, o vezi ridicîndu-se, cu aceeaşi caldă oboseală, pentru altul.

Scriu cu opriri lungi, pentru plăcerea de a primi un zîmbet rătăcit. Jazul începe un tango, pe care toată lumea îl fredonează în jur. E o melodie stupidă și agreabilă.

Ein spanischer Tango
Und ein Mädel wir du,
Dann — schöne Madona.
Kommt die Liebe dazu.

Am auzit-o, de cînd sînt la Viena, la toate colțurile. E contagioasă și mi-e necaz că o știu. Alaltăieri seara fusese la Burggarten concert public: „lustiges Abend". M-am dus bănuind că va fi un spectacol vienez — și a fost. Buni burghezi fără haină, sau femei de lume, ședeau pe bănci în jurul unei scene de verdeață, unde un domn chel și o duduie blondă spuneau istorie, cîntau, dansau. Era sănătos rîsul acela unanim, care lua cu el toate rezervele tale de „intelectual". La Burggarten refrenul cîntecelor se cîntă sau se fluieră în cor. L-am cîntat odată cu toată lumea. *Ein spanischer Tango...*

Pe urmă, la sfîrșit, vecinii fraternizează, făcînd cunoștință și potrivindu-și pe două voci cîntecul ca să-și țină de urît pe stradă. Un neamț gros, care-mi fusese vecin de bancă, e atît de emoționat încît îmi oferă biletul de tramvai la Schottering, ceea ce mă obligă pe mine să i-l ofer mai tîrziu, pînă la Praterstern.

Mi se pare că prostul gust al vienezului are poezia lui, absentă din prostul gust agresiv al neamțului adevărat. Și chiar dacă n-ar fi așa, nu pot să fiu aspru cu această Viena, unde se găsește o admirabilă colecție de Velasquez (de la întîile mele inițieri la Luvru, abia aici am regăsit emoția de a privi un tablou mare) și unde am făcut cunoștință cu geniul lui Peter Bruegel cel bătrîn, prost reprezentat la Luvru. Uitasem acolo, în sălile de la „Kunstitorischemuseum", că dincolo de zidurile lor, sînt oameni care mănîncă pe stradă crenwirști de-a-npicioarelea, și oameni în toată firea care umblă cu pantaloni scurți și fete blonde care fluieră *Ein spanischer Tango...*

Deși Viena asta este adevărată pe străzi nu în muzee. Oraș pentru voiagii de nuntă, oraș de ușoară amețeală, oraș de amabile emoții, oraș lipsit de pasiune și de culori tari. Patru zile petrecute aici m-au cîștigat pentru cauza Habs-

burgilor. Să revină dinastia asta de arhiduci galanți, să revină cu uniformele lor, cu pintenii, cu bumbii de aur, cu caii nechezători și cu amantele lor melancolice. Nu știu care ar fi socotelile Europei, dar știu că socotelile Vienei cer restaurarea imperiului. Sînt motive de decorație exterioară și motive de armonie sufletească, ce se opun tratatului inestetic de la Saint-Germain. Viena trebuie să devină în felul principatului de Monaco, un stat de paradă duminicală, fără importanță politică — dacă vreți — dar cu o strălucire de fireturi și panaș, fără de care orașul ăsta dulce moare.

Nu vi se pare curios, că dintre toate statele învinse, singurul care s-a consolat și care realmente a acceptat pacea, este Austria ? Pentru bunul motiv că Austria — adică Viena — n-are ce face cu teritorii mari și cu victorii economice. În schimb, ea păstrează visul nepolitic al împăratului și al paradei. Și pînă a-l putea avea din nou, poporul Vienei se duce la cinematograf, ca să-și vadă cel puțin acolo arhiducii. Țineți minte filmele copilăroase cu Lia Mara și Harry Liedtke, filme în care se bea bere, se sărută, se cîntă, iar se bea bere, iar se sărută, iar se cîntă, pînă ce se descoperă ca prin minune că Harry Liedtke nu e chelner, ci arhiduce, iar Lia Mara nu e cîntăreață la Grinzing, ci contesă ? Asta e Viena. Dar s-a înserat de-a binelea. Pentru o ultimă oară, jazul își liniștește viorile : *Ein spanischer Tango...*

Viena, iulie 1931.

Cuvîntul, 18 iulie 1931

PE O HARTĂ DE METRO...

Era o vreme în care aș fi știut să spun pe dinafară toate stațiile de metro de la Porte de Versailles pînă la Porte de la Chapelle. Mi se părea că acest exercițiu de memorie îmi conservă Parisul — și rostind cu glas tare acele nume de stații, aveam credința că străbat cu adevărat orașul de la miază-zi la miază-noapte, pe vechea linie a nord-sudului.

Mai tîrziu, în această lungă linie de nume s-au ivit cîteva spărturi şi cîte o staţie se ştergea din itinerarul meu aşa cum un dinte sare din rotiţa dinţată a unui mecanism. „Mergeam" destul de bine de la Porte de Versailles pînă la Gara Montparnasse, dar aici mă opream disperat că nu pot zmulge uitării numele de gară ce-mi lipsea. Saint Placide ? Nu, nu Saint Placide. Mai e pînă acolo. Încă o staţie, încă una, una singură... Şi abandonam jocul cu un sentiment — pe care nu vi-l pot explica — de înfrîngere, de renunţare. Pe urmă, într-o bună zi, din senin, cuvîntul răsărea brusc „din noaptea timpurilor", ca un strigăt de victorie : Notre-Dame-des-Champs !

Linia era din nou liberă şi Notre-Dame-des-Champs fiind cucerit puteam continua drumul prin gările albe de metro. Dar vai, dincolo de Gara Saint-Lazare mă aştepta o altă catastrofă, mai gravă decît prima. Gara Saint-Lazare-Trinité... Şi pe urmă ! Pe urmă nimic. O gaură de întuneric, un drum surpat, un zid de uitare. Dincolo, departe, strălucea Place Pigalle — dar cum să ajungi pînă acolo, cînd înaintea ta, iremediabil pierdute, se scufundă în umbră, două-trei sau — cine ştie ? — patru gări de metro, patru magice cuvinte, pe care niciodată nu le voi mai zări !

... Cu trecerea timpului mă refugiasem spre începutul liniei, stăpîn pe primele cinci gări, decis să nu le abandonez niciodată uitării, căci aveam sentimentul că pierzîndu-le, voi fi pierdut Parisul întreg. Porte de Versailles ! Convention ! Vaugirard ! Volontaires ! Pasteur !

Dincolo, porţile erau închise.

Un prieten mi-a trimis de curînd, de la Paris, o hartă de metro. O frumoasă şi mare hartă de metro, de exact dimensiunile hărţilor ce păzesc acolo intrarea fiecărei staţii. Una din acele hărţi, de care, în doi ani, m-am rezemat de atîtea ori, le-am studiat înainte de a coborî spre peron. *Grand Plan de Paris, contenant toutes les lignes du Métropolitain. Echelle 1—10.000.*

O deschid larg pe masă şi am întreaga cetate sub ochi. Liniile albastre ale metroului curg asemeni unor şerpuitoare fluvii şi împart ţinutul în insule, în regiuni, în provincii.

Paralelipipede, cercuri, romburi, cuprind între laturile lor bucăți de oraș, cu grădini, cu biserici, cu scuaruri, cu piețe.

Nu e decît o schemă harta asta, dar mi se pare plină de viață, tumultoasă, populată. Îi aud vocile, îi bănuiesc ecourile larg răspîndite de la un capăt la altul al Senei, îi simt prezența fizică — așa cum, probabil, se aude de sus, dintr-un avion zburînd cu motorul oprit, tumultul surd al orașului ce-i stă sub aripi...

Îmi place și ca simplă imagine — indiferent de tot ce evocă — împletirea liniilor albastre pe hartă. E un albastru marin, strălucind pe hîrtie, ca pe o placă albă de email.

Prind o linie de metro de unul din capete și o urmăresc apoi prin toată cetatea, oprindu-mă la fiecare stație, întîrziind la fiecare răscruce.

Nu e ușor să nu te pierzi și dacă plecînd cu degetul pe hartă de la Porte d'Orléans am ajuns la Porte de Glignancourt, sau de la Porte de Vincennes la Porte Maillot, consider această ispravă drept o victorie personală. Uneori la stațiile de legătură, greșesc drumul (așa cum în primele timpuri greșeam peronul și mă trezeam la cine știe ce capăt al Parisului), dar mă întorc repede pe calea cea bună, bucuros de ezitările cu care explorez și astăzi, în amintire, galeriile subterane ale trenului.

... Misterioase nume de metro, care cuprind în ele imaginea, rumoarea, aroma unui întreg cartier : Réaumur-Sebastopol, Denfert-Rocherau, Censier-Daubenton... Madeleine, Quai de la Gare, Butte-Chaumont... Toate stațiile își seamănă și fiecăreia îi corespunde totuși, în amintire cel puțin, o senzație diferită. Peronul e același, plăcile albastre de-asemeni. Dar simt dincolo de bolta tunelului, afară, la lumină, prezența unei alte lumi.

Sînt stații vorbărețe, gălăgioase, populare : Convention, de exemplu. Sînt stații mondene, frivole : Chaussée d'Antin. Sînt în sfîrșit, stații grave : Wagram. Atît de imposibile cît par, atît de uniforme cît sînt, gările de metro au personalitatea lor, au umanitatea lor, au moravurile lor.

Strada își trimite pînă aici atmosfera ei morală, deosebită de la cartier la cartier, glumeață și tolerantă în arondismentele muncitorești, rece și puțin severă în arondismente

burgheze și aristocrate. Poate mă înșel, dar mi se pare că o fată, pe care ai întîlnit-o la Marbeuf, iubește altfel decît una întîlnită la Vaugirard. Altă lume, alte deprinderi.

Iubirile încep ușor în metro. De ce ? Un surîs surprins, un cuvînt schimbat vor continua afară, în stradă, pînă la prietenie, pînă la amor. Scurte, simple, patetice iubiri pariziene ! Au un gust de eternitate și trec așa de repede.

În 1931, prin primăvară, a fost un proces de crimă pasională la juri. Poveste obișnuită. O femeie își ucide amantul (I-am uitat numele. A fost condamnată la muncă silnică pe viață. Drieu la Rochelle a scris atunci un admirabil reportaj în *Les Nouvelles littéraires.)* Ce mă emoționase în această dramă, altminteri banală cum nu se poate mai mult, fusese un singur detaliu : eroii se cunoscuseră în metro.

Un fapt divers, în care năvălise nu știu de unde, vîntul fatalității. Simplă glumă, simplă aventură de amor, una din zece mii cîte se întîmplă zilnic ; doi oameni care nu se cunosc, își surîd în metro, intră în vorbă și urcă scările la braț, o pereche mai mult între cele zece mii de perechi pe care metroul prietenos le-a făcut într-o singură seară — o pereche mai mult urcă scările spre lumină și spre moarte.

... Altminteri deznodămintele sînt mai puțin tragice. Amorezii se sărută mult în vagoanele de metro. Dacă ești singur, îți citești mai departe jurnalul, fără să bagi nimic în seamă. Dacă nu ești singur, săruți și tu.

Ceea ce mă bucură în harta mea de metro, este scara ei : 1/10.000. Destul de mare pentru a cuprinde Parisul în detalii.

Legenda adaugă : „10 centimètres sur le plan représentent 1 kilomètre sur le terrain". Nu știu de ce, dar acest lucru îi dă hărții mele ceva real, ceva fizic. Hîrtia asta nu mai este o ficțiune. 10.000 de hărți la un loc — și iată întreg Parisul. Îmi permit să imaginez — ba mai mult, să văd — străzile, casele, arborii, oamenii. Fiecare punct albastru de pe hartă este pentru mine o întreagă lume.

Monge ! Tot cartierul e viu înainte-mi. Îl studiez pe hartă și pe urmă — ridicînd ochii — îl am întreg în față. de unde să încep ? În care parte să pornesc ?

Sînt în Rue de la Clef, la numărul 52, în pragul micului hotel „Jeanne d'Arc". Dau în Rue Lacépède și pe urmă la dreapta, spre Jardin des Plantes. Voi găsi sub primul cedru, amintirea unui student care citea acolo un tratat de științe financiare, în mai 1930, dimineţile. Aș vrea să-i spun că timpul a trecut peste științele lui financiare, dar nu va trece niciodată peste cedrul, sub care citește insensibil, neștiutor de fericirea de a se afla acolo.

Dar n-am timp de colocvii melancolice cu umbra mea studențească. Mă întorc pe la Rue Lacépède, trec la Place Monge și dau în Rue Mouffetard. Rue Mouf-Mouf, cum i se spune în cartier. E o invazie de lumini, voci, strigări, cîntece, țipete. Grămezi de unt, brînză, ouă, sticle de vin... Cameloții te strigă din urmă... Un gramofon cu pîlnie rage la o fereastră deschisă...

Și pe urmă, o inexplicabilă oază de liniște. Place de la Contrescarpe. Verdele autobuzelor oprite în stație, albastrul violent al firmelor, zidul de argint și de cenușă — totul e un mic tablou de Utrillo. N-am văzut niciodată Place de la Contrescarpe în expozițiile lui Maurice Utrillo ? În orice caz, Rue Clovis, care se deschide puțin mai sus, la stînga, am văzut-o.

Dar nu plec din cartier, înainte de a trece o dată cel puțin prin îngusta, melancolica, dureroasa Rue du Pot de Fer, unde locuia pe vremuri Salavin, eroul lui Georges Duhamel și bunul nostru prieten. Ce sfîșietor se aud de aici strigătele vesele din Rue Mouf-Mouf...

Convention ! Am scris în *Femei* un întreg capitol numai pentru bucuria de a-mi aminti cartierul acesta, care a fost al meu. Dacă n-ai trăit în el, nu-ți spune mare lucru. Cartier parizian de muncitori, de mici burghezi, funcționari, midinete. Mondenitatea lui e de prost gust, atmosfera lui e provincială. Sîmbătă seara, la cafeneaua principală dintre Rue de la Convention și Rue Peclet, o orchestră condusă de „Monsieur Serverius, premier prix du conservatoire de Bruxelles" cînta selecțiuni din Belini, Bizet, Gounod și Verdi. Familiile onorabile ascultau cu devoțiune în fața bokurilor goale. Fetele dansau cu diverși băieți serioși sub privirea vigilentă a mamelor. Înduioșătoare atmosferă de bal într-un foarte mic tîrg de provincie.

Trebuie să treci mai departe pe Rue de Vouillé, ca să găseşti mici colonii de boemi, locuind într-una din acele clădiri leproase, care fac mizeria, tristeţea şi poezia vieţii tinerilor artişti, veniţi să cîştige aici gloria în pictură, în muzică, în literatură, gloria sau moartea într-o cumplită mediocritate, fără bani şi fără pîine...

Trebuia să treci în Rue Blomet ca să găseşti la „Bal Nègre" un jazz (singurul din cartier) şi oarecare atmosferă de viciu, care li se pare indispensabilă celor care nu cunosc Parisul. Altfel cartierul Convention era onest, burghez, de treabă. Un miros de cartofi fierţi învăluia străzile, o aromă familiară. Am impresia că o regăsesc acum, cînd străbat cu degetul pe hartă toate aceste străzi, pe unde am trecut nepăsător un an întreg, zi de zi ; Rue Vaugirard, Rue St.-Lambert, Rue Desnouettes, Rue de la Croix Nivert, Rue Lecourbe...

Şi este undeva pe această hartă, plimbarea pe care am făcut-o într-o seară de noiembrie, în sus pe Rue de la Convention, pînă la Pont Mirabeau, unde am găsit, ca în versul lui Apollinaire, fluviul mohorît de toamnă :

Sous le pont Mirabeau
Coule la Seine...

Oriunde mi-aş arunca ochii pe această hartă, găsesc numai amintiri. Şi toate capătă brusc, la simpla lectură a unui nume de metro, o acuitate, o prezenţă, o precizare vizuală, care biruie uitarea.

Saint-Germain-des-Prés. Serile tîrzii de primăvară, pe terasă, la „Café des deux magots" ! Biserica din faţă, neagră, cu iedera de un verde umed, răcoros, suind pe zidurile sumbre. Scuarul cu porţile scunde, ca o jucărie. Peisajul era odihnitor, amical, de o suavă gravitate. Tăceam ceasuri întregi, cu ochii spre această cuminte minune şi plecam tîrziu cu sentimentul de a fi lămurit nu ştiu cîte gînduri şi întrebări.

Bastille ! Nopţi în Rue de Lappe la Bal-Musette. Mai am şi astăzi undeva, prin sertare, cîteva jetoane de metal, de 25 centime fiecare şi dînd dreptul la un dans : *bon pour une danse.*

Sunetul tulbure al acordeoanelor se auzea de cum ieşeam din galeria metroului în piaţa Bastiliei. Apaşi, care nu erau de cinematograf, fete care nu erau de roman-foileton, treceau prin faţa noastră, beţi de alcool, de tinereţe, de aventură şi de inconştienţă. Nici azi n-am uitat glasul răguşit, dar cu surprinzătoare vibraţii curate, al fetei care cîntase într-o seară, la balul Noygés :

Car j'suis née
Dans l'faubourg Saint D'nis
Et j'suis restée
Une vraie gosse de Paris.

Port Marie ! La dreapta, spre Hôtel de Ville, era biserica Saint-Gervais. Aici ascultam în săptămîna Patimilor orga şi corul bisericii. Aici am învăţat să-l iubesc pe Bach.

La stînga intram în Ile Saint Louis şi după ce-i făceam cu băgare de seamă ocolul, mă opream la 45 Quai de Bourbon „à la pointe de l'ile", în faţa casei prinţului Anton Bibescu, de unde fluviul se despărţea în două, îmbrăţişînd insula. Spectacolul podurilor ce se succedau pînă departe, pierzîndu-se în zare, era către seară insuportabil de frumos. Spatele bisericii Notre-Dame păzea din primul plan peisajul. Erau unele amurguri de aprilie, care te făceau să-ţi pleci umilit capul.

Glacière. Aici metroul ieşea de sub pămînt şi făcea cîteva sute de metri pe un pod exterior, în aer, la lumină. Aveam o bucurie de copil să privesc pe fereastră, să văd oamenii trecînd pe stradă, să văd cerul. Pe urmă, trenul reintra huruind sub pămînt, în întuneric. Aceeaşi minune între Austerlitz şi Quai de la Rapée sau între La Motte Piquet-Grenelle şi Passy. La Grenelle, turnul Eiffel părea aproape, de ai fi vrut să întinzi mîna spre el.

Alma-Marceau, unde coboram pentru Avenue Montaigne, cînd mergeam la opera rusă, la concertele simfonice de sîmbăta sau la teatrul lui Jouvet. Vagonul de clasa întîia era plin de melomani. Îi cunoşteai după grabă, după nelinişte, după nu ştiu ce expresie de aviditate, cînd se apropiau de staţie. Pe urmă, de la gara metroului, pînă la Théâtre des Champs-Elysées, era o adevărată cursă de întrecere.

Aici am ascultat magnificul „Martiriu al Sfîntului Sebastian" de Claude Debussy pe versuri de D'Annunzio. Tot aici, la un concert Walter Straram, două concerte brandenburgheze de Bach.

Alma-Marceau e de atunci, pentru mine, o stație de metro muzicală.

Saint-Philippe-du-Roule era, în schimb, o stație de artă plastică. Aici se deschide într-o parte Rue la Boëtie, iar în altă parte Rue du Fauborg Saint-Honoré, amîndouă pline cu galerii de tablouri : Rosenberg, Bernheim, Bernheim-jeune. Aici am cunoscut tablourile lui Pascin, ale lui Modigliani, Marc Chagall, Suzanne Valadon, Marie Laurencin, Picasso, Braque, Duffy... Neuitate ceasuri, pe care astăzi le strîng în acest punct albastru, de șapte silabe.

Sînt, pe harta mea, prea multe locurile care mă cheamă. Aștept să se facă seară ca să mă opresc la „Vavin", în plin Montparnasse. Voi privi de pe ultima treaptă a scării, în pragul bulevardului, luminile amețitoare de la Dom, de la Cupolă și de la Rotondă.

Dimpotrivă, îmi trebuie o dimineață — și încă una foarte clară — ca să iau metroul pentru Botzaris și Danube. La Botzaris voi face o lungă plimbare prin imensul parc Buttes Chaumont și voi ocoli lacul acela de carte poștală. La Danube, voi revedea curtea spitalului Herold, de unde priveam răsfirîndu-se în cîmp ultimele case pariziene...

Dar la sfîrșit, cînd trebuie să-mi închid harta, mă urc spre Montmartre la Abesses, de unde o scară nesfîrșită duce la ireal de alba Église du Sacré-Coeur.

Aici voi vedea deznădăjduita Place du Tertre, pe care am cunoscut-o sub o ploaie rece de martie și de atunci nu mi-o mai pot imagina altfel — și apoi, de pe treptele bisericii Sacré-Coeur voi cuprinde într-o singură și largă privire Parisul întreg, așa cum se află pictat copilărește pe un paravan decorat de Raoul Duffy, Parisul așa cum l-am privit într-o dimineață de 1 ianuarie 1931, la ceasurile 6, cînd din ceața de iarnă începeau să se desprindă încet umbrele cetății, umbre pe care mai tîrziu trebuia să le pierd într-o și mai deasă ceață, a uitării și a timpului.

Rampa, 31 martie 1935

BRĂILA ŞI ALTE AGONII

„Lasă cinematograful azi şi vină
Să ne preumblăm pe chei cît e lumină."
PERPESSICIUS

Cine nu cunoaşte Brăila, cine nu o iubeşte (aşa cum o iubim noi brăilenii : ca pe un om), va găsi probabil exagerată emoţia cu care vorbim de obicei despre oraşul nostru. În ultimii ani, de cîteva ori Brăila a încercat să iasă din toropeală cu un gest de deznădejde sau de chemare. Festivă sau revoltată, îmbrăcînd haină de sărbătoare 1929 — centenarul eliberării de sub turci) sau, dimpotrivă, haină de doliu (1933 — săptămîna de jale a portului), biata noastră cetate şi-a văzut toate străduinţele de reînviere culcate la pămînt. E acolo, în oraşul acela cu atîta soare, cu atîtea străzi albe, cu atîţia castani şi salcîmi, un început de moarte treptată, care descompune încet, cu răbdare, cu indiferenţă.

„Luna Brăilei" pe care ziariştii brăileni s-au decis să o pregătească, va fi şi ea încă o silinţă de a lupta cu destinul. În ce mă priveşte, faptul mi se pare mult mai trist şi nu ştiu dacă plecînd acasă — Brăila nu rămîne mereu pentru noi „acasă" —, nu ştiu dacă voi izbuti să iau această lună festivă drept o sărbătoare.

„Vă rugăm să ne daţi tot concursul dv.", scrie cu o involuntară melancolie prospectul pe care l-am primit.

Da, da, tot concursul, se înţelege — dar cum, pentru ce şi pentru cine ?

Vom primi acolo 1000 sau 10.000 de excursionişti, îi vom plimba cu tramvaiul la Lacul Sărat, îi vom duce în port, le vom arăta bălţile noastre, îi vom purta pe canalul Filipoiu spre lacul Şerban, le vom spune şi le vom dovedi că se află acolo, la 3 ceasuri de tren de la Bucureşti, unul din cele mai frumoase şi mai bogate peisaje româneşti.

Pe urmă, vor pleca şi vor uita. Brăila va rămîne cu aceleaşi bulevarde pustii, sfîşietor de frumoase, cu aceleaşi cheiuri deşarte, cu acelaşi port alb, fără catarge, cu elevatorul înţepenit, cu barcagii fără lucru, cu docurile răsunînd de pasul santinelei păzind trecerea valurilor, că altceva nu mai rămîne acolo de păzit.

Nu cred că această tristeţe este numai brăileană. E la mijloc o dramă mult mai serioasă decît o nostalgie provincială. Ar trebui să înţelegem, cît mai e timp — dacă cumva mai este timp. Asistăm cu nepăsare la o agonie ce nu e numai a Brăilei, ci a provinciei noastre în genere.

Sînt două săptămîni de cînd ieşenii îşi plîngeau la Ateneu oraşul lor. A auzit cineva acest strigăt ?

Camil Petrescu, reîntors dintr-o călătorie în Ardeal, povestea zilele trecute într-un articol de ziar, jalnica decădere a Timişoarei, pe care o lăsase acum 15 ani prosperă şi o regăseşte astăzi adormită.

Brăila, Iaşi, Timişoara... Şi mai sînt.

E un val de somn, de cenuşă, de mîl care încarcă de cîţiva ani oraşele de provincie, le încetineşte ritmul de viaţă, le paralizează. Evaziunile spre capitală se fac în masă. Prosperitatea Bucureştilor — prosperitate nervoasă, exasperată, ascunzînd atîtea simptome de panică — e plătită scump cu decăderea provinciei. Pentru fiecare nou blokhouse bucureştean cîte case rămîn în paragină în provincie ?

N-am văzut de cinci ani încoace nici o casă nouă la Brăila. În schimb, am văzut nenumărate obloane trase şi porţi zăvorîte.

Pe măsură ce capitala se aglomerează, provincia se pustieşte. Dacă nu băgăm de seamă, ne vom trezi într-o zi cu o congestie fără leac.

Noi nu facem aici politică, dar ne este totuşi îngăduit să spunem că raporturile dintre capitală şi provincie constituie o chestiune de structură naţională, una din problemele de viaţă ale acestui Stat. Prima poate, în importanţă şi în urgenţă.

De altfel, problema aceasta nu are numai aspecte politice şi economice, ci şi o foarte importantă latură culturală. O ţară vie nu trăieşte numai prin capitală, ci şi prin cîteva centre regionale de creaţie. Teatre, biblioteci, universităţi, ziare, edituri, muzee, asociaţii simfonice — toate aceste instrumente de cultură nu pot fi monopolul capitalei. Există într-o ţară regiuni destul de robuste, cu suficiente resurse specifice de creaţie şi expresie, pentru a putea şi a trebui să-şi păstreze o viaţă locală, nerobita centrului pînă la caricatură. Gîndiţi-vă ce înseamnă oraşul de provincie francez, ger-

man sau italian în aceste trei mari culturi și nu încercați să faceți vreo comparație cu soarta provinciei românești. Ar fi ridicul. Ar fi mai ales deprimant.

Orașul nostru de provincie se descompune în tot ce avea propriu, creator. Dacă se întîmplă să fie vreun lucru, vreo inițiativă sau vreun om excepțional, în scurtă vreme evadează spre București.

Revista *Gîndirea*, apărută pe vremuri la Cluj, n-a suportat nici doi ani întregi și a fugit în Capitală.

Revista *Ramuri*, de la Craiova — bună, rea cum era — nu mai apare, sau, dacă o fi apărînd, nu se mai vede.

Revista *Viața Românească*, în sfîrșit, a lăsat și ea acum trei ani Iașii, într-un gest de plecare, ce echivala cu o adevărată sinucidere.

Nu vă îngrijorează această permanentă secătuire a forțelor provinciale ? Nu vi se pare că e aici o boală de circulație a valorilor românești ? Că e ceva stricat în mecanismul nostru vital, că e ceva care nu mai funcționează ?

Nu am căderea să dau semnale de alarmă, dar cu toată liniștea și cumpănirea vorbind, orașul de provincie românesc reprezintă o mare dramă.

O dramă pe care Brăila o merită mai puțin decît orice alt oraș. Nu spun asta din egoism municipal. O spun dintr-o bună cunoaștere a orașului meu. Brăila n-a fost niciodată un tîrg resemnat. Ea n-a cunoscut niciodată acea mediocră atmosferă de ratare, de încetineală și melancolie din poveștile d-lui Brătescu-Voinești.

A fost totdeauna o cetate aprigă, dîrză, activă. Luminile ei erau vii, culorile ei tinere, peisajul ei variat. Puțină reverie orientală se amestecă nesimțită cu febrilitatea portului și a orașului.

Pe cheiurile ei era totdeauna acea lumină, despre care vorbește versul lui Perpessicius. Și dacă de cîțiva ani au coborît de-a curmezișul ei mari umbre, care apasă și întunecă, ele nu sînt ale Brăilei, ci ale unui Stat rău făcut și ale unui timp rău înțeles.

Răspunderile nu sînt greu de stabilit — dar la ce bun ?

Rampa, 6 iunie 1935

CUM I-AM CUNOSCUT !...

N-am pierdut nici pînă azi — cînd literatura, vai! a încetat să mai fie vechiul cîmp fermecat pe care îl visam odată —, n-am pierdut cu totul nici pînă azi emoţia foarte naivă, ce împrejmuia la 16 ani lumea cărţilor, lumea scriitorilor, lumea revistelor...

Un scriitor era o apariţie miraculoasă, inaccesibilă, venită dintr-o regiune absolut în afară de viaţa noastră de rînd. Mi se părea că între el şi noi sînt depărtări fără sfîrşit. Mi se părea că simplul fapt de a-l privi, este o favoare. Cînd venea Perpessicius la Brăila, îl urmăream pe strada Regală, de la nu ştiu ce speriată distanţă (căci n-aş fi îndrăznit niciodată să-i vorbesc — iar uniforma mea de liceu interzicea asemenea acte de curaj), dar eram oricum fericit să pot umbla la cîţiva paşi de el, să-l privesc, să-i surprind un gest sau un cuvînt. Nici această timidă bucurie nu era lipsită de riscuri, căci noi nu aveam voie să ne plimbăm pe strada Regală — şi cred că nu puţine au fost orele de arest pe care le-am făcut, numai ca să-l pot vedea pe Perpessicius. Îi pot mărturisi astăzi acest lucru, în speranţa că nu-i va provoca tîrzii remuşcări.

Mai tîrziu am lucrat ani de-a rîndul în aceeaşi redacţie cu el, în aceeaşi cameră, aproape la aceeaşi masă de scris — dar totdeauna am păstrat ceva din vechea mea emoţie şi sincera mirare că mi-e îngăduit să vorbesc şi să-l ascult.

Mirajul literaturii nu e o vorbă goală. Îl înţeleg şi astăzi, după destui ani de blazare şi după suficiente experienţe stupide.

E greu să-ţi păstrezi iluzii despre teatru cînd îl cunoşti din culise ; e tot atît de greu să ţi le păstrezi despre literatură.

Totuşi scepticismul la care viaţa literară te obligă, atunci cînd o descoperi în secretele ei, de atîtea ori dezolante, nu este mai tare decît acea totală uluire cu care intri prima oară în lumea scriitorilor. Vremea îşi va lua sarcina să-ţi potolească entuziasmele tale de neofit, dar vei păstra totdeauna o inimă de copil şi vei mai tresări uneori la gîndul că prin

acest univers de şvarţuri, tutun, bîrfeală, neîncredere şi renunţări, trece totuşi un drum nevăzut care este drumul visului.

Primul scriitor pe care l-am cunoscut a fost Camil Petrescu.

Apărea în acel timp *Cetatea literară*. Primele trei numere ajunseseră la Brăila şi le descoperisem cu o imensă bucurie. Tonul aprig al notelor critice îmi satisfăcea poate un gust înnăscut pentru dispută. Cititor al lui Arghezi, al d-nei Bengescu, al d-lui F. Aderca, eram fericit că găsesc în *Cetatea literară* îndreptăţirea de a iubi cărţile pe care le iubeam şi de a le detesta pe celelalte.

N-am izbutit niciodată să-i explic, mai tîrziu, lui Camil Petrescu, îndîrjirea cu care îl citeam atunci, furia personală cu care participam la luptele lui, neliniştea cu care aşteptam replicile. În ce mă priveşte, cred că existenţa mea de scriitor ar fi deplin justificată faţă de mine însumi, dacă aş şti că undeva, într-un oraş de provincie, se află un singur băiat care să-mi citească scrisul, cu aceeaşi pasiune cu care citeam pe vremuri *Cetatea literară*. Un astfel de lector — prin participarea lui activă la sufletul unei opere — este poate mai preţios decît cinci mii de cititori amorfi.

După trei numere *Cetatea literară* n-a mai venit la Brăila. Am crezut întîi că e un accident. Pe urmă am aflat că revista nu se mai trimite în provincie. Eram dezolat. O vreme am încercat s-o capăt prin diverşi brăileni care făceau mai des voiajul la Bucureşti, dar era imposibil să am astfel revista la timp.

Nu exagerez spunînd că lipsa ei era pentru mine o suferinţă. *Cetatea literară* nu aducea numai scrisul lui Camil Petrescu, ci în acelaşi timp, scrisorile unei enigmatice femei, care semna misterios cu o singură iniţială : T.

„Scrisorile doamnei T." erau halucinante prin preciziunea senzaţiilor, prin luciditatea sentimentului. Aveam siguranţa că femeia aceasta există şi că, într-adevăr, în acele scrisori îşi povesteşte cu o sinceritate fără precedent viaţa.

Aşteptam şi pentru acest motiv *Cetatea literară*, adăugînd pasiunii mele de cititor, o adevărată curiozitate personală.

După o lună am plecat la București. N-aș putea spune că o făceam exclusiv pentru a cumpăra *Cetatea literară*, dar fără îndoială, că printre lucrurile care mă hotărîseră să „trag la fit" de la școală și să plec pentru cîteva zile, a fost și gîndul acesta.

La București am găsit la chioșcuri doar ultimul număr al revistei. Pe celelalte cine mi le-ar fi putut da ? Nimeni altul, desigur, decît Camil Petrescu. Și tot el, dacă aveam noroc și accepta să stea de vorbă cu mine, tot el mi-ar fi putut destăinui cine este doamna T.

Am sunat deci într-o dimineață în strada Regală, No. 12, la etajul al doilea. Cred că eram palid și de emoție, dar și de marele efort pe care îl făcusem asupra propriei mele timidități, pentru a urca pînă acolo și a mă opri în fața ușii. Am privit lung cartea de vizită țintuită deasupra soneriei : Camil Petrescu. Pe urmă am sunat și am rămas cu șapca mea de licean în mînă, neștiind cum s-o ascund.

Cîteva clipe, cîteva imense clipe nu mi-a răspuns nimeni nimic. Apoi ușa s-a crăpat cu foarte multă sgîrcenie și în prag, barînd intrarea, s-a arătat un domn scund, blond, cu ochii albaștri-verzi și cu nu știu ce aer puțin plictisit, puțin alarmat.

„Ce vrei d-ta ? N-am timp acuma. Vino mai tîrziu. Vino altă dată."

Așa l-am cunoscut prima oară pe Camil Petrescu.

N-a fost singurul meu debut dificil de prietenie literară. Cu Mircea Eliade lucrurile n-au mers mult mai ușor deși cel puțin vîrsta, dacă nu altceva, ar fi trebuit să ne ușureze înțelegerea.

Primul meu foileton din *Cuvîntul* a fost un răspuns la un articol al său despre Remy de Gourmont.

Mircea Eliade era antigourmontian și înțeleg foarte bine de ce. Gourmont era însă pentru mine în acel timp o lectură de căpătîi. Am răspuns deci atacului, apărîndu-mi autorul preferat.

Peste vreo două luni, venind la București și înainte de a mă duce la ziar, unde nici nu prea cutezam să intru și nici nu știam ce mă așteaptă (căci nu deschisesem ușa pînă atunci nici unei redacții — și aveam impresia că trebuie să fie un

mediu ameţitor prin noutate), am căutat să-l cunosc pe Mircea Eliade.

Un amic comun m-a condus în mansarda din strada Melodiei şi a fost martorul unei întrevederi, de care îmi amintesc cu destulă plăcere, dar care atunci mi s-a părut stingherită şi ostilă. Mansarda aceea aglomerată de cărţi, reviste, fişe, manuscrise părea un decor puţin fantastic, iar stăpînul acelor munţi de hîrtie, un alchimist întrerupt din misterioase calcule şi obligat să vorbească despre oarecari fleacuri fără sens, cu un musafir frivol.

Mircea Eliade a fost, cred, primul om, pe care l-am auzit vorbind cu dispreţ despre literatură. „Literatura" era pentru el un cuvînt infamant, ceea ce desigur nu mă putea decît scandaliza pe mine, care descindeam în Bucureşti cu Mallarmé, cu Rimbaud, cu Proust, cu Gide, cu Jacques Rivière, cu Alain Fournier...

Am plecat din strada Melodiei cu sentimentul că nu voi obţine niciodată de la noul meu camarad nimic mai mult decît ostilitatea netă, pe care nici nu se ostenise s-o ascundă.

Timp de cîteva luni articolele noastre, deşi apăreau în foiletonul aceluiaşi ziar, au păstrat unele faţă de altele o vizibilă pace armată, gata să cadă la primul semn de atac. Nu mi-era greu să descifrez, ici şi colo, mici lovituri aruncate cu neglijenţă şi totuşi cu precizie în direcţia mea.

Astăzi le-aş reciti cu o nesfîrşită bucurie. Mi-ar aminti cît eram de tineri.

Din ceea ce s-a chemat, prin 1927—1928, „generaţia tînără", eu n-am făcut propriu-zis parte. Căci nu era vorba de generaţie, ci mai mult de o „echipă". Şi cu această echipă m-am găsit repede în stare de război.

Nu mai ştiu cînd, nu mai ştiu unde, mi-am cunoscut camarazii de generaţie : Mircea Vulcănescu, Ionel Jianu, Constantin Noica, Petre Comarnescu...

Nu-mi pot, într-adevăr, aminti în ce împrejurare i-am cunoscut pe fiecare din ei. Ţiu însă minte anumite reuniuni, unde se discuta aprins şi interminabil şi unde, nu o dată în momentele de tensiune dialectică, deveneam ţinta proceselor de conştiinţă.

„În definitiv d-ta nu ai nici o metafizică ?" am fost somat într-o seară să răspund.

Aveam 20 de ani, dar nu aveam nici o metafizică. Şi a trebuit să recunosc această ruşine.

După cîtăva vreme conflictul a devenit mai grav şi am avut atunci întîia polemică — ceea ce constituie, oricum, o mică dată memorabilă. Adversarul meu era Petru Comarnescu — un adversar fugos, vehement şi energic. Îmi pare rău că nu am strîns textele. Le-aş revedea cu oarecare nostalgie pentru acele bătălii foarte june şi foarte vehemente.

Zilnic, la orele două după masă, găseam în ziarul *Ultima oră* în pagina doua, cel puţin o notiţă şi adesea un întreg articol împotriva mea. Atacul era condus de Petru Comarnescu, dar ţiu minte un articol de Ionel Jianu, altul de Constantin Noica, şi multe, foarte multe note anonime. Întregului grup îi răspundeam la rîndul meu cu o formulă globală : „tinerii de la orele 2".

„Il faut que polémique se passe" — aş schimba puţin proverbul cunoscut, şi nu cred că i-aş modifica prea mult înţelesul. Căci, într-adevăr, polemica este o formă de juneţe literară şi e bine să treci prin ea şi apoi s-o laşi să treacă.

Tot în acea vreme l-am cunoscut pe d. Lovinescu. Vizita în str. Cîmpineanu 40 era obligaţie pentru cineva care tocmai bătea la porţile literaturii.

Cu ani în urmă, cînd *Sburătorul* fusese o redută radicală împotriva *Gîndirii* şi a *Vieţii Româneşti*, cenaclul acesta mi se părea un loc ideal şi nici n-aş fi îndrăznit să sper că într-o zi îi voi trece pragul. Citeam cu devoţiune acele mici comunicate săptămînale ce apăreau în revistă, înregistrînd asistenţa de la fiecare şedinţă duminicală şi lecturile făcute. Încercam să evoc cu ajutorul acelor cîtorva rînduri cadrul locului, atmosfera, ceremonialul. Aveam pentru fiecare din numele citate acolo un respect amestecat cu admiraţie. Cînd la examenul de enciclopedia dreptului, în anul I, l-am cunoscut pe Emil Gulian, nimerit din întîmplare într-o serie cu mine, nu-mi venea să cred că un camarad de facultate poate fi acelaşi Emil Gulian, care se duce duminica în strada Cîmpineanu şi este apoi pomenit în procesele verbale de şedinţă.

Desigur, întreg acest miraj s-a prăbuşit din prima zi în care am intrat în casa din Cîmpineanu. E adevărat că 1927

era primul său an de declin, ba chiar de degringoladă. Vechii sburătoriști dezertau cîte unul și salonul devenea din ce în ce mai pestriț.

Nu vreau să repet lucrurile glumețe, care s-au povestit de atîtea ori despre recepțiile duminicale ale cenaclului. Legile acestei societăți literare, timpurile ei, personajele ei, expresiile ei obișnuite — toate s-au povestit și nu am de ce să le repet, mai ales că le-am cunoscut prea puțin.

Țiu minte că m-a surprins totuși un lucru : faptul că d. Lovinescu, de cum i-am fost prezentat, mi-a vorbit despre foiletoanele mele. Mi s-a părut într-adevăr extraordinar ca un critic de prestigiul și situația sa, să fi cetit cele două-trei articole publicate de un necunoscut și să-i fi reținut numele. Consider și azi acest mic fapt ca un semn de neobișnuită curiozitate intelectuală.

Încolo, cenaclul din Cîmpineanu era o groaznică deziluzie și n-am așteptat să treacă prea multe săptămîni pentru a scrie acest lucru, și pentru a-l scrie cu acea sănătoasă lipsă de tact specifică oamenilor tineri.

Mi s-a povestit mai tîrziu că în strada Cîmpineanu articolul s-a cetit cu glas tare în prima ședință.

Dar sînt de atunci opt ani — ceea ce am impresia că este foarte mult...

Rampa, 30 decembrie 1935

UN CEAS DE CRIZĂ... PE RUE ROYALE

28 decembrie. Sînt ceasurile patru după amiază și se face seară. O seară de martie.

Am petrecut două ceasuri la Biblioteca Națională, la expoziția Jacques Callot, unde am văzut o serie de stampe magnifice — și alte două ceasuri la muzeul Orangeriei, unde sînt strînse tablourile flamanzilor de la Van Eick la Bruegel. Sînt obosit de prea multe culori și de prea multe emoții. E un sentiment dublu de liniște și de tensiune, pe care mi-ar fi

greu să-l explic. De pe treptele Orangeriei perspectiva spre Arcul de triumf este somptuoasă și familiară în același timp. Mult verde, neverosimil de mult verde, ca într-un început de primăvară, un verde fraged și tînăr.

Nu sînt decît patru zile de cînd am trecut printr-o Polonie înzăpezită, printr-o Germanie încruntată. Aici sîntem în primăvară și — deși nu-mi plac simbolurile care se impun cu prea mare ușurință — mi se pare binevenită această schimbare de anotimp. Ea corespunde parcă unui alt spirit.

E un amurg senzual, plin de nu știu ce freamăt care animă copacii, strada și oamenii, cuprinzînd totul în aceeași lumină ce s-ar zice că ezită între gris și albastru.

Și totuși ne aflăm într-o zi dificilă. La stînga noastră pe celălalt mal al Senei, la o distanță de 200 de pași, la Cameră, este o dezbatere gravă. Se discută politica externă a d-lui Laval. Guvernul este pe punctul de a cădea. Aseară discursul d-lui Paul Reynaud a provocat stupoare și derută. Astăzi, primul ministru încearcă o lovitură de ultimă oră. Hotărît, e un ceas de criză.

Încerc să ghicesc în atmosfera străzii puțină neliniște — dar nu o văd nicăieri. E adevărat, din jumătate în jumătate oră, apar noi ediții ale ziarelor de seară, aducînd detalii despre lupta de la Cameră, dar nu e nimic nervos, nimic alarmant, în această succesiune de știri, totuși foarte serioase ca semnificație politică.

Nu e indiferență poate, dar în nici un caz nu este alarmă. Și dacă în fața Camerei deputaților se văd cîteva grupuri așteptînd rezultatul, în nici un caz ele nu sînt atît de numeroase, de compacte și de pătimașe ca grupurile ce așteaptă în fața Orangeriei să poată intra la muzeu. Peter Bruegel are mai mare succes decît Pierre Laval.

Pe Rue Royale se aprind luminile. Vitrinile scînteiază, felinarele își încrucișează de la un trotuar la altul bătaia becurilor. Din fund, Madeleina se detașează cu același aer de irealitate, pe care nu l-a pierdut nici pînă azi. De cîte ori, dînd colțul din Rue de Rivoli spre Rue Royale, mă lovesc de imaginea albă a Madelenei, am sentimentul că mă aflu în fața unui decor de teatru. Nu pot crede că această grațioasă apariție de zăpadă și cărbune este un monument de piatră.

Pe măsură ce se înserează, rumoarea aceasta de stradă pariziană, în primăvară, creşte. Terasele cafenelelor sînt ameţitoare prin culoare, prin vivacitate, prin bună voie. Cîteva femei tinere au ieşit în tailleur şi acest lucru aduce o notă în plus de desprimăvărare. Paltoanele îţi fac impresia de a fi întîrziate şi greoaie.

Să ne oprim pe terasă, la cafeneaua Weber, şi cu un pahar de porto în faţă, în timp ce primim defilarea acestei lumi de femei şi limuzine, să meditäm la frivolitatea ei într-un ceas de „criză".

Să fie atît de indiferent, atît de facil, atît de superficial acest popor parizian, încît într-o atît de gravă oră să se lase legănat de voluptatea unui amurg ? Guvernul Franţei e gata să cadă — şi nimeni nu înţelege, nimeni nu simte neliniştea crizei, care poate să se declare dintr-un moment într-altul ?

E adevărat că ne aflăm într-un cartier monden — dar sînt convins, la acest ceas, atmosfera este la fel de nesolemnă şi în cartierele populare, la Convention sau la Porte d'Orléans, unde un sunet de acordeon trebuie să-i dea acestei înserări un accent mai mult de intimitate.

Nu, nu cred să fie un popor frivol, dar nu e un popor speriat. Nu are obsesii şi nu are spaime. Trăieşte într-o securitate morală, care nu se confundă cu nesimţirea în perioadele calme, dar îl apără de panică în perioadele confuze.

Guvernul are să cadă ? Cu atît mai rău sau cu atît mai bine.

În orice caz guvernul va cădea fără să antreneze în căderea lui niciuna din valorile sigure ale naţiunii şi ale vieţii civile.

D. Laval se va duce ? Regretabil lucru sau fericit lucru, după cum politica d-lui Laval îţi place. Dar viaţa Franţei, în straturile ei adînci, în obişnuinţele ei ferme, în spiritul ei viu, va rămîne intactă.

La două sute de paşi de aici, în acest moment se numără voturile decisive, dar acest lucru nu opreşte în loc prematura primăvară care aduce pe Rue Royale o adiere plină de uşoare melancolii şi de nelămurite aşteptări...

Rampa, 23 ianuarie 1936

DESPRE „CIORAPUL DE LÎNĂ

„Mais comme je vous suppose Français,
c'est à dire un peu sordide..."
HENRI DE MONTHERLANT

Ne place să vorbim despre zgîrcenia francezilor. Pe noi, care — şi atunci cînd sîntem săraci — avem o extremă uşurinţă de a zvîrli banii, ne surprinde felul lor socotit de a-i măsura, a-i strînge şi a-i cheltui.

Prin ce paradox de psihologie, neamul cel mai generos în ordine spirituală, dă indivizii cei mai economi în viaţa de fiecare zi ? Ciorapul de lînă al Marianei este un simbol ce se resfrînge în cele mai mărunte fapte cotidiane. Noi nu le putem observa fără un zîmbet. Ba chiar uneori fără anumit necaz. Am vrea mai multă nepăsare, puţină imprudenţă, puţină degajare a omului faţă de banii lui.

Nimic nu este mai amuzant decît să călătoreşti într-un autobuz sau tramvai parizian. Locurile de clasa întîia rămîn totdeauna goale. E o simplă diferenţă de 30 de centime, dar această sumă reprezintă o valoare foarte precisă în mentalitatea francezului.

Aţi băgat, desigur, de seamă că la noi, la Bucureşti, toată lumea se îmbulzeşte la tramvai, în clasa întîia. E un fel de dezonoare de a călători în vagonul al doilea — şi nu o dată aţi văzut lumea luptîndu-se să stea în picioare pentru a plăti un leu mai mult, în timp ce clasa a doua rămînea goală.

Cred că pentru ceea ce s-ar putea numi „psihologia străzii", acest aspect al tramvaielor noastre faţă de cele pariziene, este plin de savuroasă semnificaţie.

La Paris mă jenez să călătoresc în clasa întîia, cînd mai sînt locuri libere într-a doua pe platformă. Am impresia că gestul meu ar părea insolent, încrezut, şi că ar trebui să suport privirea puţin ironică a tovarăşilor mei de autobuz.

Cunosc o situaţie şi mai comică, în ce priveşte teribilul spirit francez de economie. Mă gîndesc anume la înfăţişarea unui foaier de teatru, în timpul antractelor.

Garderoba la spectacole este relativ scumpă. Se plăteşte un franc de fiecare obiect ; pentru palton un franc, pentru

pălărie alt franc, pentru baston sau umbrelă al treilea franc. E un obicei stupid și puțin enervant — dar nu e nimic de făcut.

Ei bine, spectatorul francez a găsit soluția. El nu-și dă la garderobă decît paltonul care l-ar incomoda prea mult, dar își păstrează pălăria, pe care o depune sub scaun sau o încredințează nevestei. Așa se face că în antract, foaierul este plin de domni gravi în smoking sau în jachetă... și cu pălăria în cap. Le a cald, pălăria îi încurcă, dar francul e salvat. (Francul lor din buzunar, dar și francul Băncii Franței, care tot cu asemenea măsuri de economie strînsă este menținut acolo unde se află...).

„Comme je vous suppose Français, c'est à dire un peu sordide..."

Judecata lui Montherlant este poate prea aspră. Da, e ceva sordid în aceste moravuri, dar cu asemenea meschine și absurde renunțări, se răscumpără cîte alte generozități, mai bine plasate !

Vă vorbeam zilele trecute despre expoziția de pictură flamandă, de la muzeul Orangerie. Biletul de intrare costa zece franci — o sumă enormă pentru o sală de pictură.

Ei bine, am văzut acolo acest adevărat miracol : sute de oameni făcînd zilnic coadă în fața intrării, cu cei zece franci pentru a-și cumpăra biletul.

Să nu credeți că erau snobi. Snobii nu au atîta eroism și nici atîta răbdare. Erau mici burghezi — aceeași mici burghezi care nu se îndură să-și dea pălăria la garderobă și socotesc un lux o călătorie cu tramvaiul în clasa întîia. Au economisit un franc la teatru, au economisit treizeci de centime la autobuz, dar dau cu bucurie 10 franci ca să vadă tablourile lui Van Eick și Peter Bruegel.

Mi se pare că acest lucru este emoționant. Și mi se pare că în proverbiala, în încăpățînata, în ridicula zgîrcenie franțuzească este o mare putere.

Toate revoluțiile sînt posibile acolo, dar nici o revoluție nu-l va face pe francez să dea 30 de centime mai mult la tramvai...

Rampa, 3 februarie 1936

REVOLUȚII ÎN „CARTIERUL LATIN"

Citesc fără alarmă telegramele de la Paris, care anunță tulburări în cartierul latin. Știu ce înseamnează aceste „mișcări de stradă", care înveselesc arondismentul al cincilea de la Rue Soufflot, la podul Saint-Michel, și nu pot lua prea în tragic aceste juvenile începuturi de revoluție. Oricine a trăit cîtva timp într-o facultate pariziană, își dă seama că politica nu este acolo altceva decît un episod pitoresc a ceea ce se cheamă „viața de student". Cartierul latin e un cartier cu temperament. El cîntă cu aceeași convingere romanțe de amor și imnuri politice — dar toate se termină cu străvechiul imn academic :

Vivent les etudiants, ma mère
Vivent les étudiants...

Cunosc mai ales Facultatea de drept, unde au loc actualele scandaluri, pe care ni le relatează telegramele „Rador", și nu pot evoca de aceea fără un zîmbet acele grave săli, unde băieții petrec astăzi huiduindu-l pe d. Gaston Jèze...

Oamenii de dreapta se bucură, iar cei de stînga se întristează, socotind că manifestațiile contra profesorului Jèze au nu știu ce sens politic. Se înșeală și unii și alții. Facultatea nu este nici de dreapta, nici de stînga. Ea este pur și simplu junĂ și turbulentă.

Faptul că obiectivul de azi al studenților este d. Gaston Jèze, e o întîmplare. Să nu ne închipuim că dacă studenții săi îl împiedică să-și țină cursul, este pentru a protesta contra atitudinei sale în conflictul italo-etiopian. E adevărat că d. Jèze, profesor de drept public, a fost avocatul Abisiniei la Geneva. Dar tot la Geneva, d. Lapradelle — tot profesor și tot de drept public — a fost în altă împrejurare avocatul... Ungariei. Totuși nu i s-a întîmplat nimic. Băieții erau în examen și nu aveau timp. Sau poate că se amuzau cu altcineva : cu d-l Jacquelin sau cu d. Mestre. Astăzi e rîndul d-lui Jèze.

Vă asigur, lucrurile nu sînt mai serioase decît o glumă studențească. Îi văd foarte bine pe acești tineri de 19 ani,

care umblă cu trench-coat și cu capul gol de-a lungul și de-a latul Bulevardului Saint-Michel, cu un vraf de ziare, pe care le agită cu un eroism irezistibil : „Achetez *l'Action Française !* Achetez la *Solidarité Française*". După două trei tururi obosesc, renunță și se așează la o masă, la Dupont sau la „Palais du café", unde vor consuma o blajină cafea cu lapte, așteptînd să treacă o fată drăguță, care să nu facă prea multe mofturi.

E amuzant de știut că profesorul, care a avut cel mai mult de suferit de la studenții săi, nu este un democrat, ci un regalist. Mă gîndesc la pitorescul și simpaticul profesor Mestre, atît de inteligent, dar atît de dezarmat în fața a două sute de băieți și fete, care îl primesc în clasă cu tunete de rîs, aplauze și petarde. Nu se poate un profesor mai reacționar, mai antidemocrat și mai de dreapta. Studențimea — aceeași studențime care vinde pe străzi *l'Action Française* — ar trebui dacă nu să-l aclame, cel puțin să-l asculte. Totuși lecțiile lui sînt un infern.

A rămas celebră — și poate în parte legendară — ziua în care, intrînd în sala de curs, d. Mestre a găsit instalat pe catedra sa, la locul său, un măgar.

Se zice că profesorul a găsit atunci o replică admirabilă prin tactul și umorul ei.

Arătînd cu degetul spre măgarul de pe catedră, s-a adresat studenților :

„Aveți dreptate domnilor și vă felicit pentru perfecta dvs. alegere. Iată, într-adevăr, profesorul pe care îl meritați. Vi-l las".

Și a părăsit sala, în tăcerea buimăcită a cîtorva sute de studenți, pe care un cuvînt de spirit îi lăsa interzișI.

Ceea ce ce nu înseamnă că la lecția următoare, scandalul n-a reînceput.

Vă povestesc această întîmplare mai veche, pentru a vă spune că ea nu diferă prea mult de actualele dezordini studențești de la Paris. „De-ale tinereții valuri" !... Nimeni nu are de două ori în viață 20 de ani — și cînd îi are, puțină inconștiență nu strică.

În cartierul latin sînt cîteva secole de cultură — și ce poate face împotriva lor, un trecător moment de copilărie ?

Zidurile negre ale Sorbonei, zidurile negre ale Bibliotecii Sainte-Geneviève trebuie să asiste cu destulă îngăduinţă la aceste efemere revoluţii băieţeşti.

Rampa, 10 februarie 1936

BUCUREŞTII ÎNAINTE ŞI DUPĂ RESTAURAŢIE

Începe să fie greu, chiar pentru noi care am cunoscut-o şi sîntem încă atît de aproape de ea, să reconstituim imaginea Bucureştilor de acum zece ani.

A fi fost de faţă la marile transformări petrecute, a fi văzut cu ochii noştri şi molozul vechiului Bucureşti şi betonul armat al celui nou, a fi avut înaintea noastră, aproape simultan, dublul tablou al oraşului care dispărea şi al celui care se ridica — toate acestea nu ne ajută totuşi să ne dăm prea bine seama cum şi cînd s-a ptrecut uimitoarea substituire de imagini.

E ceva magic în această întîmplare. Lucruri care ne erau cîndva familiare, lucruri care intrau în obişnuinţa noastră, ca într-un fel de eternitate de la sine înţeleasă, s-au topit fără urmă într-un trecut, care dintr-odată pare a fi devenit nespus de depărtat.

Cît de provincială, cît de demodată şi „din alte timpuri" devine acum, în amintire, vechea piaţă a Teatrului! Trebuie s-a cauţi în fotografii şi cărţi poştale dinainte de 1930, pentru ca s-o revezi şi să te mire aerul ei de, cel mult, reşedinţă judeţeană.

La început, Palatul Telefoanelor, înlocuind patriarhala Terasă Oteteleşanu, avea parcă ceva brusc, aproape insolent şi în orice caz nebucureştean. Dar un nou peisaj citadin de mare metropolă s-a organizat imediat în jurul surprinzătorului zgîrie nori, întîi prin acomodări timide (imobilul Adriatica, imobilul Generala), care lărgeau străzile Cîmpineanu şi Regala, pînă a face din ele două străzi cu desăvîrşire noi. Acum, întreaga Calea Victoriei, de la Poştă pînă la strada

Manu, este prinsă în această mișcare constructivă, care deschide, lărgește și înalță.

Uneori, schimbările — chiar dacă le-ai urmărit zilnic — ți se revelează dintr-odată, cu o tresărire instantanee de surpriză ca și cum cineva ar trage brusc o pînză, care ascundea pînă atunci noua față a orașului.

Nici astăzi n-ai putea spune cînd a răsărit admirabila și atît de recenta Piață a Palatului Regal. Îți aduci aminte (sau cel puțin încerci să-ți aduci aminte, căci imaginile s-au și dislocat și se suprapun ca într-un „foto-montaj"), îți aduci aminte cum au căzut imobilele din jur, unul cîte unul, cum s-a deschis fațada cea nouă a hotelului Athénée Palace, cum a pierit într-o noapte grădina Ateneului, dar toate acestea nu sînt decît momente izolate, pe care le revezi într-un efort oarecum analitic de memorie, momente izolate ce s-au grupat într-o zi dintr-o dată, în jurul Palatului Regal, unificate subit într-o imagine triumfătoare.

Există un farmec documentar al literaturii, atunci cînd ea ne vorbește despre străzi, monumente și case dispărute (Parisul lui Balzac este altul decît Parisul pe care îl cunoaștem. Harta pariziană a *Comediei umane,* pusă alături de harta albastră a metroului de astăzi, evocă o lume intrată în neant).

Nu e nevoie să mergem pînă la Filimon, pentru ca să găsim în literatura românească un București care nu mai există. Nu e nevoie nici măcar să mergem pînă la Caragiale. Altădată ne gîndeam cu duioșie la itinerariul lui Jupîn Dumitrache :

„Apucăm pe la Sfîntul Ionică ca să ieșim pe Podul-de-pămînt, ieșim în dosul Agiei, ajungem la Sfîntul Ilie în Gorgani, mergem pe la Mihai-Vodă, ca să apucăm spre Stabilament."

Cît de departe ni se păreau aceste lucruri și ce poezie de cartier avea în imaginea noastră „strada lui Marcu Avleriu ori Catilina", pe unde trebuia să treacă, venind „dinspre răscruci, unde vrei s-apuci spre cazarmă", visătorul Rică, așteptat de fiorosul Jupîn Dumitrache.

Nu, nu mai e nevoie să mergem atît de mult înapoi, ca să găsim în literatura noastră un București dispărut. E deajuns să deschidem un roman dinainte de 1930. Un aer

neașteptat de desuetitudine, cu tot ce este fără voie melancolic în lucrurile pierite pentru totdeauna, se desprinde din atîtea romane relativ recente.

Există numeroși romancieri, care fără a avea totdeauna intenția directă de a face ceea ce s-ar numi un roman al Bucureștilor, (gen cam grosolan, care nici el nu lipsește însă din literatura noastră) implică în cărțile lor prezența vie a orașului.

Ar fi un exercițiu plin de pitoresc să încercăm a construi o hartă a Bucureștilor, așa cum reiese ea din romanele noastre.

Fără să pună în joc nici o exigență critică, monografistul ar putea folosi în această operație de cartografie un număr considerabil de autori, pe care invocîndu-i cu titlul de martori, nu neapărat de artiști, își poate permite să-i citeze la întîmplare. Nici Sadoveanu (din *Oameni din lună*), nici Rebreanu, nici Arghezi n-ar lipsi din această „echipă", dar nici Ardeleanu, nici Octav Dessila, nici G. M. Vlădescu. Aproape că nu este romancier actual, din generațiile mai vechi sau mai noi, în a cărui operă să nu găsim elemente pentru această hartă a Bucureștilor : V. Demetrius, Corneliu Moldovanu, Dem. Theodorescu, N. Davidescu, Cezar Petrescu, Ionel Teodoreanu, N. D. Cocea, Gib Mihăescu, Eftimiu, Lovinescu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mircea Eliade, Peltz, G. M. Zamfirescu.

Dar Bucureștii, pe care îi găsim în cărțile lor, începe să fie un București de altădată. E un oraș care dispare, care a dispărut.

Cînd Balzac ne vorbește în *Les illusions perdues* despre o pereche de ghete galbene, cumpărate de la pantofarul Gay („le bottier fameux"), sau cînd, în *La cousine Bette,* îl face pe unul din eroii săi să dineze la restaurantul Maison Dorée, cititorul de astăzi nu poate ști ce însemnau aceste nume în Parisul primelor decenii ale veacului trecut.

Tot astfel cînd într-un roman bucureștean de la 1930, cititorul de mai tîrziu va afla numele restaurantului Elysée, va crede poate că este un nume născocit, o indicație fictivă și, în orice caz, nu va ști că punctul în care strada Cîmpineanu se întîlnește cu Calea Victoriei, a fost odată, la colț, pe stînga, unul din locurile de întîlnire cele mai pitorești și mai agitate din Bucureștii altui timp.

Totul s-a schimbat în aceşti zece ani : marile artere de circulaţie, centrele de mişcare, structura cartierelor, culoarea generală a oraşului.

Ce rămîne din „Piaţa de flori" aşa cum e zugrăvită în romanul lui Matei Caragiale (*Craii de Curtea-Veche*), dacă o comparăm cu actuala „Piaţă de flori", în plină transformare şi destinată să devină o verigă între bulevardele mari din dreapta şi stînga Dîmboviţei ? Ce rămîne din însăşi aceasta Dîmboviţă, pe care o găsim, vorbită de rău, în atîtea romane şi care, nu numai că a dispărut sub un planşeu de beton, cu aspecte de alee de parc, dar începe să se şteargă din însăşi amintirea noastră !

După numai zece ani, vechea imagine a Capitalei trebuie s-o căutăm în cărţi, devenite, fără să vrea, documente.

La drept vorbind, multă vreme Bucureştii n-au avut nume bun în literatura noastră. Pentru cauze felurite şi care ar merita să fie studiate mai de aproape, cei mai mulţi dintre romancieri l-au privit cu asprime — asprime despre care nici măcar nu se poate spune că era veritabil satirică. (Pare paradoxal, dar trebuie să recunoaştem că unul din puţinii scriitori, care ne-au dat despre Bucureşti o imagine de anumit farmec, este I. L. Caragiale.) A considera Bucureştii un oraş interesant, un mediu de viaţă complex, o cetate capabilă să cuprindă existenţe excepţionale şi drame evoluate, este o atitudine recentă în romanul românesc. Abia de la Camil Petrescu şi Hortensia Papadat-Bengescu începe să existe în literatură acest aspect al Bucureştilor (aspect pe care generaţia, mai tîrziu venită, de scriitori l-a primit şi păstrat).

În genere, literatura noastră n-a avut stimă pentru Bucureşti şi nu l-a iubit. Ceea ce se cheamă „eroii superiori" sînt în romanul românesc tipuri de provinciali integri, care vin cu sufletul curat în Capitală, unde sînt doborîţi de mediul corupt. Nespus de tipic este titlul unui roman recent ca dată, dar aparţinînd, de fapt, unei cu totul alte epoci literare : *Bucureşti, oraşul prăbuşirilor*. E o întreagă atitudine moralistă, reprobatoare, satirică în acest titlu, atitudine comună aproape tuturor romancierilor, care găseau pe vremuri, în viaţa bucureşteană, nu numai o „temă" de tratat, dar mai ales o „teză" de susţinut.

Acest dispreț literar pentru Capitală a fost în bună parte consecința unei vechi atitudini ideologice din cultura noastră. Fără să vrea poate, sămănătorismul a făcut din București prima victimă a conflictului „sat-oraș". În conflictul violent dintre satul idilic și orașul corupător, literatura de spirit sămănătorist nu putea găsi un subiect mai bogat decît Bucureștii, un subiect mai susceptibil de contraste tari, de atitudini satirice, de izbucniri moralizatoare.

Nicăieri mai mult decît în roman această aversiune de principiu față de Capitală n-a fost mai răspîndită. E posibil ca, în mai mică măsură însă, să fi contribuit la menținerea ei și anumite rațiuni de ordin literar. Tema „orașului mare" există nu numai în literatura noastră, ci aproape în toate literaturile. (E adevărat că nicăieri n-a dat o operă mare. Vezi în privința aceasta pătrunzătoare observații în Albert Thibaudet.) Romancierul este ispitit cu oarecare naivitate de asemenea subiecte înșelător balzaciene. I se pare că găsește în ele un material bogat în acțiuni, personaje, conflicte, cu atît mai seducătoare cu cît sînt mai fals dramatice, mai aparent violente.

Poate că și această prejudecată a ajutat și ea să se fixeze în romanul românesc aspectul „babilonic" al Bucureștilor, imaginea lui aventuroasă de „purgatoriu", de „oraș al prăbușirilor".

Dacă pentru anumiți romancieri atitudinea reprobatoare față de Capitală exprimă cunoscuta dramă a inadaptării la mediu și este o reacțiune de sensibilitate sămănătoristă (Cezar Petrescu, Corneliu Moldovanu), dacă la alții această atitudine corespunde unui temperament pamfletar, denunțător (Dem. Theodorescu, N. D. Cocea), dacă pentru alții ea coincide cu o preferință pentru temele tari, pentru situațiile melodramatice, pentru fabulația abundentă (Victor Eftimiu, Octav Dessila), mai rămîne, în fine, o ultimă explicație a lipsei de simpatie rezervată Bucureștilor în literatura noastră : este neîncrederea provincială și cu deosebire moldovenească, față de „centru". Intră în această privire piezișe, ironia, superioară și în același timp dezamăgită, aruncată asupra Capitalei, intră oarecare egoism local (specific spiritului provincial de pretutindeni, căci nu degeaba există o comedie a provinciei în literatura universală), dar de asemeni o încercare melancolică, poate chiar sfîșietoare, de a

apăra anumite trăsături distincte ale sufletului local, împotriva Capitalei, care centralizează și unifică.

Anumite pagini din Mihail Sadoveanu, severe în ironia lor surîzătoare, anumite pagini de Ionel Teodoreanu, mai tari, mai iritate, mai răzbunătoare (ce urîți sînt Bucureștii în *La Medeleni*), ne ajută să înțelegem și acest fel de a privi lucrurile.

Mai este cineva, care a fost foarte aspru cu Bucureștii, deși nu s-ar putea spune că nu l-a iubit. Este Matei Caragiale. El nu intră în nici una din categoriile de mai sus, pentru că pasiunea îndîrjită cu care a evocat orașul nu decurgea nici din ideologie politică, nici din formație literară, nici din atitudine moralistă, ci răspundea (și este singurul despre care se poate spune acest lucru) unei viziuni poetice. Bucureștii orientali, descompuși, trîndavi și somptuoși, pe care îi evocă uneori cu un ciudat amestec de silă și patimă în *Craii de Curtea-Veche*, nici nu sînt, de altfel, în ciuda atîtor indicații exacte, decît un oraș ireal, fantomatic.

Cînd Bucureștii au avut norocul să găsească un scriitor, care credea în vraja orașului și se simțea legat de el, cum zice Montaigne despre Paris, „jusque à ses verues et à ses tâches", imaginea obținută a fost totuși mai mult fantastică, decît veridică, mai mult stranie, decît justă. Iar cînd literatura realistă, care istorisește, care consemnează, care transmite, a „atacat" orașul ca pe o mare temă de roman, a făcut acest lucru fără adeziune, fără simpatie și fără poezie, ceea ce n-o împiedică totuși să ne ofere astăzi imagini pe care repeziciunea schimbării la față a Bucureștilor le-a transformat în documente.

De zece ani, Bucureștii sînt intrați într-o nouă zodie. Orașul acesta, atît de defăimat altădată, dobîndește conștiința propriei lui frumuseți. Se putea vorbi pe vremuri de o eventuală mutare a Capitalei (și s-a dus cîndva o lungă și pasionată dezbatere publică asupra acestui proiect, ce nu părea nimănui absurd), dar astăzi, un asemenea lucru nu se mai poate închipui.

Capitala Restaurației este nu numai un oraș nou, dar mai ales un oraș cu conștiință de mare cetate.

În definitiv, lucrări edilitare — uneori importante — s-au făcut și înainte de 8 iunie 1930, dar aveau ceva izolat,

răzleţit, ca şi cum ar fi pornit din iniţiative diverse, lipsite de coordonare. Ceea ce i-a dat Capitalei Restauraţia a fost o viziune unitară, o lărgire de spaţiu, un spirit de monumentalitate.

Fiecare lucrare în parte era o admirabilă cutezanţă, cu atît mai mult cu cît înainte de a înfăptui noile aşezări, trebuiau puse la pămînt vechi forme, care aveau de partea lor teribila forţă de a fi. Nimic nu este mai inert decît un oraş urît, nimic nu e mai rezistent decît o stradă strîmbă. Lucrurile care sînt se apără totdeauna împotriva celor care vor fi. Ele au de partea lor lenea, rutina, obişnuinţa, frica şi mai ales, mai puternică decît orice, lipsa de imaginaţie. Pentru ca un nou Bucureşti să se poată înfăptui, era nevoie de cineva care să-l poată imagina.

Astăzi lucrurile încep să se limpezească. Marile linii ale oraşului nou sînt trasate, devin vizibile, se arată organice. Dar e cineva care le-a văzut înaintea tuturor, cineva care le-a voit şi le-a tras cu privirea lui clară prin vechiul oraş.

Tot ce se face, tot ce cade şi se ridică, purcede din această primă viziune creatoare.

Revista Fundaţiilor, aprilie 1940

ATITUDINI

LITERATURA DE OCAZIE

Dintre toate genurile posibile detest cronica „de ocazie" : literatura pentru Crăciun, pentru Paşti şi pentru onomastici ilustre. Am încă prejudecata unei moralităţi a scrisului în acest sens că nu-l accept decît în măsura în care caută un adevăr şi exprimă o sinceritate. Şi împac această credinţă cu meşteşugul gazetăriei, preţuindu-l pe acesta numai pînă unde exerciţiul lui izbuteşte să forţeze spontaneitatea şi să înlesnească după voia ta găsirea imediată a cuvîntului, fără să-i strice însă niciodată înţelesul. Probabil că acesta este ajutorul pe care gazetăria îl dă scriitorului : îl învaţă cum să dispună de gîndurile lui într-un moment de indiferenţă sufletească şi cum să se dispenseze de ceea ce se chema odinioară „inspiraţie".

Îi dă, mai ales, priză asupra insului său lăuntric ; o priză dreaptă şi directă, nemecanizată dar promptă, mergînd simplu către resorturile inteligenţei, declanşînd asociaţia de idei şi făcînd-o dintr-o dată să trăiască.

Un titlu, un fapt divers, un sunet, o uşă care se deschide sau un zgomot de sanie care se aude trecînd dincolo de un geam îngheţat şi opac, unul din toate aceste nimicuri e deajuns ca să-ţi înlesnească accesul în tine şi să te lege cu destinul frazei prime, ce aşteaptă să fie scrisă. E un moment de viaţă activă acesta, cînd ai prins cuvîntul întîi, aşa cum ai prinde capătul unui ghem de mătase şi, fixîndu-l pe hîrtie, ai pornit pe urmele gîndului închis acolo.

Cronica de ocazie ignorează această libertate, care, la drept vorbind, nu e decît o disciplină. O scrii împotriva ta. Pentru cine sărbătoarea e o realitate sufletească, nu poate fi un „subiect", iar pentru cine ea nu are nici un înţeles

propriu, cu atît mai puțin. Oamenii poartă în ei această frumusețe, că nu pot minți decît cu jertfa grației. Și nu ignorez, scriind aceasta, imensa literatură de elogiu al minciunii, prețuirea fanteziei ei și falsa ei învecinare cu arta. În realitate grația — ceea ce însemnează comoditatea mișcărilor și a cuvîntului, simetria lor și limpezimea lor — nu slujește decît adevărul adevărat.

Scrisul ocazional suferă sancțiunile acestei moralități. E plat și silit. Efortul omului de spirit se trădează în fraze, penibil. Literatorul devine atunci simplu artizan (ceea ce poate ar fi ideal) — artizan obligat să lucreze în zi de duminică, pentru că a fost silit să primească o comandă grabnică.

Nu cred că există lucru mai plictisitor decît scrisul unei astfel de cronici, dacă nu cumva o fi lectura ei. Și denunț cu aceasta păcatul cel mai grozav de care o pagină tipărită se poate face vinovată. Plictiseala. Nu din neînțelegere, nu din greutatea de a urmări o abstracție, nu din lipsă de informație, nu din lene și nu din rea voință. Ci, pur și simplu, sentimentul ăsta de jenă și incomoditate, de indiferență și proastă dispoziție, pe care ți-l comunică zece rînduri normale și corecte, dar împiedicate parcă în fiece cuvînt al lor, neprinse unul de celălalt decît de întîmplarea tiparului, singuratece și fără comunicație între ele, ca zece călători străini și taciturni într-un vagon de clasa întîia, într-un tren înzăpezit, la mijlocul călătoriei, în inima unei cîmpii.

Sînt subiecte ingrate. De oriunde le-ai aborda și oricum ai voi să le scrii — grav sau persiflant, convins sau neîncrezător — se coagulează sub peniță ca o pastă aspră și se împotrivesc lucrului tău. Condeiul obosește în scris, așa cum ar obosi un om urcînd o pantă cu bolovani și rîpe, îi simți parcă respirația scăzînd și rupîndu-se în gîfîieli scurte. Expresie plată și fără noimă, ritmul fără elan și fără libertate ți se strecoară între lamele subțiri ale peniței și, împotriva bunului tău gust și a oricărui efort, se rînduiesc pe hîrtie într-un șir lamentabil și stupid. Te uimești uneori descoperind în opera unui mare artist și inepție sau, dimpotrivă, citind în cărțile unui scriitor depreciat un lucru de preț.

Te nedumirește în imensa maculatură a lui Romain Rolland, strigătul viu, și sincer, și puternic al lui Colas Breugnon. Fiindcă subiectele sînt ca drumurile. Pietruite unele

și drepte, te duc, odihnitoare, către casă, într-un mers sprornic, te antrenează și te îndeamnă — așa într-o doară — numai pentru plăcerea de a nu te despărți de ele. Ursuze și sterpe altele, îți frîng inutil piciorul trudit și te silesc să ocolești prin locuri depărtate spre un ținut, unde — o dată ajuns — nu vei fi găsit semnul căutat.

Cronicile „de ocazie" fac parte din acest soi de subiecte dezolante din fire și impracticabile. Iar cronica de Crăciun nu se exceptează.

Dar să ne oprim aici. Pentru lămurirea cititorului, care ar putea să creadă că sub acest rechizitoriu, subscrisul ascunde o cronică ce i-a fost poruncită de secretarul de redacție, anume pentru un număr festiv. Nu. Sînt considerații tipărite din întîmplare astăzi. Ar fi putut să apară ieri, poimîine sau de Rusalii. E adevărat că astăzi pe cuprinsul pămîntului ăstuia, cîteva mii de condeie au exersat de la *Fulgerul Brăilei* pînă la cea mai mare publicație newyorkeză, aceeași inspirație și că aceeași cronică de Crăciun a apărut cu infime varietăți sub iscălitura atîtor oameni. Pentru noi, care nu ne ocupăm să producem literatură după necesitățile fixe ale calendarului sau să glosăm festivitățile cu poezie ocazională, faptul prezintă alt interes. Pentru ziua cînd vom porni să scriem un manual practic și întreg de literatură și să-i clasăm genurile esențiale, cercetăm acest mod fericit de producție scriitoricească, legat de datele însemnate cu roșu în calendare. Cu atît mai mult cu cît ele ne aparțin nouă prin excelență și cu cît literatura românească a fost o vreme cînd n-a cunoscut alte resorturi.

Muză mediocră și tri vială, „ocazia" a creat cel puțin trei sferturi din istoria scrisului nostru. Se ridică o statuie de bronz la Turnu-Măgurele ? Bardul (pînă într-un timp o literatură nu posedă poeți, ci barzi) cîntă evenimentul acesta edilitar în douăzeci și patru de strofe. S-a construit o linie de drum de fier sau — mai puțin — s-a schimbat orarul trenului ? o lungă ovație salută această reformă binevenită.

„Ocazia" meschinizează scrisul și îi răpește libertatea lui morală. Îl fură de la propriile lui finalități pentru treburile și rosturile altora. Îi ia mai ales orgoliul de a se servi numai pe sine însuși și îl întrebuințează ca pe o gheată, ca pe

un șervet sau ca pe un borcan de muștar. Ține să fie agrementată cu literatură și versificată. Dintre subiecte e cel mai pauper și mai penibil : îți oferă de la începutul anului lista sărbătorilor și a comemorărilor. Bun pentru oamenii lipsiți de imaginație.

Prima voastră „bucată" pentru *Revista Copiilor* nu era închinată Primăverii ? Atunci desigur, Crăciunului.

Înțelegeți de ce, dacă mi s-ar cere să spun în două cuvinte în ce stă superioritatea scrisului de acum asupra sămănătorismului și ce anume lucru exprimă progresul literaturii românești, aș răspunde așa : desființarea ocaziei ?

Cuvîntul, 25 decembrie 1928

PSIHOLOGIA REPORTAJULUI

Pentru că bagatelizează cuvîntul, îi șterge expresivitatea spontaneității lui și îl închide în clișeu, pentru că măsurii ideii îi substituie măsura vingalacului și pentru că macină expresia, gazetăria îl vindecă pe cel ce o frecventează, de prejudecata literaturii. „Scrisul frumos", exercițiul gratuit al potrivirii cuvintelor, se obosește pe sine pînă la plictiseală și, pus să consume zilnic același material nevariat de mici evenimente prevăzute sau dezmințite, se depreciază sincer. Această calomniere a stilului și această reducere a sa la funcția foarte modestă a unor rotițe, ce se mișcă totdeauna la fel, este lecția elementară pe care o servește profesia exercitată cotidian. Îi trebuie unui creator o depășire a materialului, pe care îl lucrează, și o ignorare a calității lui estetice, ca nu cumva, obsedat de detaliu, să părăsească linia continuă a întregului și — furat de arabesc — să uite motivul central. Poate de aceea îi vine greu cuiva să scrie într-o limbă învățată ; vorba cu sunete neuzate nu e pentru inteligența lui corespondentul fix al unei noțiuni și nu-i poate sluji precis ideii. Sare din frază — aruncată parcă de un arc ce plesnește — și își strigă frumusețea sau stridența ei independentă de sens și gînd. Pînă cînd, în înțelesul scriitorului, o limbă nu s-a modelat într-o perfectă monotonie și pînă

cînd cuvintele nu şi-au epuizat surprizele posibile, în aşa chip încît să funcţioneze cu simplitatea indiferentă a unor piese de metal într-un mecanism oarecare, o carte nu se poate realiza cu adevărat. Terorizat de graţia unei expresii descoperită în dicţionar, cel ce învaţă o limbă e tentat să o utilizeze oricînd, ca pe o umbrelă căreia îi stă bine sub orice ploaie. La fel, oricine are urechea încă suficient de tînără pentru a prinde frumuseţea de sunet a unui cuvînt va şti cu greu să-l pună la locul lui în dreptul unui gînd. Dicţionarul unui scriitor veritabil trebuie să fie onest, limpede, expresiv cu stricteţe şi specialist la noţiune, ca un nume la o verighetă. Asprimile cuvîntului să fie dăltuite deopotrivă şi culorile lui nete.

Gazetăria reduce cuvîntul şi îl impune drept ceea ce este : un semn. Literatorul (indic aici pe saltimbancul scrisului, nu pe profesionist) se ocupă obişnuit cu rînduirea manierată a semnelor, neînţelegînd că jocul lui echivalează cu un exerciţiu de algebră, în care factorii *x* şi *y* ar intra de dragul înfăţişării lor misterioase, fără să reprezinte nici un fel de raport între nici un fel de valori. Dar redat funcţiei lui de instrument modest şi dependent al cugetării, lecuit de estetică şi normalizat prin deasa repetare, cuvîntul se supune destinului său de servitor al unui adevăr, care ori cum ar fi spus, nici mai mare, nici mai mic, nici mai simplu, nici mai complicat decît e nu poate fi. Prin abuz de banalizare, gazetăria e corectivul eficace şi activ al viciului literaturii.

Şi pentru ca lecţia să fie complectă, toată această disciplină a scrisului de fiecare zi descoperă în locul celei distinse o altă expresivitate : a faptului. Expresivitatea faptului brut, elementar, nediscutat, direct şi autentic. Înregistrarea lui sumară, sub presiunea ceasului care trece şi a ediţiei ce aşteaptă, fără adjective, fără comentarii, fără detalii de poezie ocazională, fără paranteze şi fără speculaţii. Întîmplarea crudă sub aspectul ei imediat, surprinsă de ochiul unui om care a deschis brusc uşa unei case, şi-a rotit ochii de jur împrejur şi a fugit repede să vestească. Instantaneul este cu mult mai semnificativ decît poza. Mişcarea prinsă, nu într-o clipă în care a vrut să impună, ci într-un proces de asociere spontană, într-un moment sincer al gestului, are valoarea adevărului ei şi slujeşte drept document. Acest

aspect neinterpretat și scurt al primei întîlniri aduce savoarea bruscheței și a surprizei, sinceritatea gestului care n-a avut timp să se transforme în atitudine și a interiorului căruia nu i-a fost dat răgazul de a deveni *ad-hoc* decor.

Reportajul cultivă contingentul. Nu înregistrează pasiunile decît în măsura în care s-au realizat în fapt. Sub linia întîmplării, nu urmăresc jocul abstract al intențiilor și al sugestiilor avortate. Materialul său e actul pur și simplu. Sensibilitatea reporterului e de tip motrice. Peisagiul îl interesează mediocru ca valoare în sine. Îl schițează doar pentru a-și plasa eroii în dramele lui veridice într-un cadru, cu cît mai sumar în detalii, cu atît mai prețios și mai expresiv în socotelile acțiunii. Descrierea e suprimată expeditiv. Îi trebuie o reprezentare exactă a locului și ține să-i creeze faptului culoarea locală ? Trei fotografii luate din trei puncte deosebite îi ajung acestei operații. De cele mai multe ori însemnătatea unei străzi și a numărului casei de unde alarma reportajului de senzație va vesti o dramă și un erou neștiut, ajunge.

Reportajul cunoaște în această estetică scurtă și neglijentă un stil al faptului și o grafică a sa. Lucrînd cu aceste pietre colțuroase și inegale, prinde frumusețea fiecăreia și o prețuiește singur cu un ochi de giuvaergiu experimentat. O întîmplare poate fi mai nouă decît un trup de femeie și nemăsurat mai vie decît un joc de cuvinte. Relieful ei concret prezintă asprimi și întoarceri rotunde de care numai viața în mersul ei obscur și chinuit de fiecare zi e capabilă. Valoarea ei e substanțială și certă. Spusă frumos sau urît, tradusă într-o limbă străină sau siluită într-o sinteză de analfabet, întîmplarea își păstrează toate calitățile ei profunde de viață asemeni unor nestimate, care la fel lucesc sub soarele oricărui meridian pămîntesc. Faptul e singurul alfabet internațional și singura expresie ce depășește fără pagubă granițele. În tabla de valori scriitoricești, semnul lui e valută forte.

Reportajul are această calitate de a-l prezenta direct, fără falș literar. Cel mult, fantezia reporterului îi poate adăuga mai multă mișcare. Sub condeiul său un gest se poate transforma în aventură și un vagon avariat, în catastrofă. Exagerarea lucrează aci în sensul senzaționalului. Reportajul, necunoscînd scrupule de artă, trece curajos peste prejudecăți

de scris. Cînd un gen are un material totdeauna proaspăt și continuu nou, simpla lui înregistrare depășește orice fard și umilește definitiv clișeele meșteșugului. „Faptul nud" — iată arta poetică elementară și fără prea multe nuanțe, din care legile reportajului realizează pagini de un patetism mult mai convingător decît al tiradei și de o calitate mult mai sigură.

Uneori, în fața unei hîrtii pe care ești obligat s-o înnegrești, prinzi să încerci oboseala vorbelor și să te dezolezi de vechimea lor ștearsă. Fraza ți se înfățișează atunci mecanizată, convențională în încheieturile ei deprinse de atîta vreme și fără priză asupra gîndului și a vieții. E momentul în care lecția reportajului se impune. Te îndreaptă spre spontaneitate și adevăr proaspăt, te silește să privești această singură ingenuitate nesilită ce ne este hărăzită în traiul de fiecare zi și te pune în contact nemijlocit cu zbuciumul și cu liniștea. E o baie de realitate și o încadrare în ritm. E o intrare în actual și o mergere către esența invariabilă, dar fermecătoare a lucrurilor și a oamenilor, angrenați sincer într-un joc adevărat.

Material niciodată uzat și totdeauna generos, reportajul încearcă în chip personal romanul și cronica inspirată a momentelor mari și a moravurilor. Ca exercițiu intelectual însă, devine o adevărată aritmetică zilnică, higienă și sport pentru o minte ce-și așteaptă pîrghia.

Cuvîntul, 13 ianuarie 1929

FOILETONISM

Nu este semnificativ că marile lupte ale culturii românești contemporane s-au început în pagini de gazetă și că aproape toate s-au consumat acolo, zi de zi, în încercări provizorii ? Ziarul românesc a suplinit o bucată bună de vreme funcția cărții și a revistei. Ne-a lipsit din inexperiență înțelegerea funcțiilor proprii unui anumit fel de publicație și n-am știut să delimităm, din capul locului, instrumentele tehnice ale ideii. Fără tradiția unui comerț intelectual intens,

ne-am putut dispensa liniştiţi de vehiculele specializate la anumite treburi, destinate strict unui lucru şi străine de firea altuia. Asemeni călătorului de la 1860, utilizînd pentru orice distanţă, în oricare anotimp şi pe orice drum, aceeaşi diligenţă zguduită de primul bolovan întîlnit, ideile noastre au fost nevoite să circule cu gazeta, o dată cu vestea ultimei critice şi în vecinătatea editorialului politic. Ziarul întrunea în paginile lui materialul unei mici enciclopedii, aglomerarea greoaie de amănunte necontrolate şi de opinii diverse. Un întreg inform şi pueril, în care nuanţele unui gînd s-ar fi alterat grosolan şi frumuseţea unei judecăţi s-ar fi lăsat depăşită de punctul unui cuvînt tare.

Cred că de aceste începuturi ale tipăriturii noastre moderne se leagă o întreagă mentalitate şi un spirit scriitoricesc actual. Ceea ce pînă la o vreme nu exprima decît o insuficienţă tehnică, a devenit puţin mai tîrziu o tradiţie de breaslă. Şi revista şi (uneori) cartea noastră trăiesc sub tutela jurnalului. Îl continuă cînd nu îl reeditează. N-au ştiut să-şi creeze nici una, nici alta, o altă perspectivă a lucrurilor şi o înţelegere a lor sub unghiul altui timp. Măsura paginii lor este ceasul necesar scrisului, grăbit sub paza unui secretar de redacţie. Sînt fraze cu circulaţie egală, deopotrivă de bine plasate în pagina primă a unei gazete, în rîndul ultim al unei reviste sau sub coperta unui volum propriu. Delimitarea — iată lucrul care îi lipseşte moralităţii noastre scriitoriceşti şi conştiinciozităţii meşteşugului literar.

Am rămas — de astă dată fără scuza lipsei mijloacelor prime de realizare — sub legea improvizaţiei şi a vingalacului. Cu jumătate de oră disponibilă şi cu trei sferturi de coloană cineva abordează o problemă, discută o situaţie, epuizează un sens şi justifică o ideologie. Operaţie care s-ar putea numi (cu oarecare libertate în crearea expresiei) *a gazetări o idee.*

Nimic esenţial în viaţa noastră actuală, care să nu fi fost lăsat exclusiv pe seama articolului de ziar şi a ideologului revuist. Iată, bunăoară, faptul capital al războiului, acest unghi de la care traiul şi sensurile noastre purced. Unde este cartea gîndită care să-i fi adulmecat cuprinsul şi unde efortul înspre profunzimile lui încă ascunse nouă ? Sau, iată, această problemă actuală a generaţiei noi. Spre necazul tuturor maeştrilor, este în centrul chestiei acesteia

nodul esenței și al vieții românești ce vine, și de el se leagă scris toate întrebările, pe care momentul le impune cuiva. Ei bine, unde este opera cugetată și strictă care să fi cercetat datele și experiențele sufletești proprii ceasului și unde încercarea de a le verifica pe acestea în raporturile lor directe sau nu cu realitățile curente ?

Nerăbdarea noastră nu este, în cazul acesta, injustă și scuza timpului prea scurt pentru limpezimea unei perspective nu este acceptabilă. De vreme ce, cu titluri definitive, întîiul băiat conștient de data actului său de naștere, abordează problema în cinci propoziții și o părăsește obosită, terminată, fără mistere și fără ascunzișuri, în alte cinci propoziții, ne îngăduim (fiindcă ni se îngăduie) orice exigență.

Dacă mi s-ar cere să rezum într-un singur cuvînt accentul esențial al vieții noastre culturale de fiecare zi, titlul acestor rînduri mi-ar fi răspunsul. Foiletonism. Maniera și morala foiletonului nu ca gen de literatură, ci ca mod de gîndire stăpînește scrisul curent și îl standardizează pentru uzul artizanului necăjit.

Civilizația noastră nu are simțul măsurilor și nu cunoaște ce se cuvine și ce nu. O simplă tranzacție comercială ne poate aduce în țară o serie de vagoane admirabile. Călătorul își va desface comod proviziile ca într-un simplu tramcar, ducîndu-l la tîrgul Drăgaicei. Ne lipsește simțul convenienței, al relațiilor simple dintre lucruri și al dimensiunilor elementare. Lucruri, care în viața scrisului, cel puțin, se transformă într-o barbară necunoaștere a unor legi de muncă și onestitate normală.

Crede un doctor că a descoperit leacul unei boli grave ? Nu va scrie tratatul sever controlat, în care să adune toate datele experiențelor sale și nu se va adresa cercurilor medicale indicate. Mai expeditiv, va publica într-o gazetă de mare tiraj două foiletoane și va improviza un mic elogiu cu trei fotografii. Ține un literat român, plecat prin străinătăți și descoperit acolo de jocul norocului, să intre în conștiința fraților lui de aici ? Nu se va osteni să-și tălmăcească opera sau să publice un volum nou, ci — mai sigur — va plasa trei înjurături și va scrie cinci articole de jurnal.

Află trei tineri, într-o bună zi, că destinul lor poartă adevăruri noi în traiul pămîntului acestuia românesc ? Nu

se vor închide în sinea lor, în căutarea glasului celui mai drept și a cuvîntului celui mai adevărat, să muncească în tăcere litera unei opere esențiale. Ci — retezînd simplu aceste veritabile îndoieli și muncă de creator — vor lansa un manifest.

Nouă zecimi din ce se scrie la noi se fac sub teroarea provizoratului și cu ușurința improvizației. Foiletonismul indică nu cultivarea unei anumite literaturi și nici măcar frecventarea genului scriitoricesc, care se numește foileton. Foiletonismul nu este o artă poetică, e o manieră de a crea în mic. E posibilitatea lesnicioasă și neîncurcată în nuanțe, de a bagateliza un fapt, de a preface în monedă măruntă și circulatorie blocul tare de aur bătut. E stocul lăturalnic și economic al unei probleme mari, e brigandajul meschin făcut împotriva unei caravane, nu pentru a-i fura bogățiile, ci pentru a lua hamurile cailor, nu pentru a pune mîna pe nestematele călătorilor, ci pentru a le rupe lanțurile de tinichea poleită. Reduce proporțiile unei idei și îi retează ascensiunile ei spontane, suprimă cu grosolănie umbrele și trece șchiopătînd peste drumuri, ce se cer consumate în zboruri. Toarnă în tiparele lui nivelate modest tot ce se refuză cu îndărătnicie platitudinii și siluiește tot ce nu poate încăpea într-un clișeu. Foiletonismul se realizează în cartea cu trei sute de pagini ca și în recenzia de treizeci de rînduri. Căci trăsătura esențială a sa nu este proporția tipografică și nu este paginația. Spiritul său ține de un mod de cugetare, amintind precis sensul cuvîntului franțuzesc. A foiletona este a trece peste lucruri, a le ignora punctul nevralgic, a sări pragurile dificile și a ocoli cu prudență depresiunile mari și urcușurile drepte.

Ca să revin la expresia de mai sus (fiindcă mi se pare proprie) a foiletona este a gazetări. Rezum cu vorba asta o bucată bună din atmosferta morală a timpului actual în țara noastră.

Cetitorul care va fi făcut din capul locului reflexia îndreptățită, că scriitorul acestor observații se ocupă de un an jumătate cu publicarea regulată a două foiletoane pe săptămînă, să se gîndească la acest adevăr : Foiletonul nu

implică foiletonism și nu i se indentifică. Cu titlul de experiență scriitoricească, genul merită să fie frecventat. Iată de ce într-un articol îmi voi lua libertatea să-l elogiez.

Cuvîntul, 30 ianuarie 1929

CRITICĂ ȘI CREAȚIE

Unei cete de zurbagii literari, simpatici uneori, prost crescuți mai des și convinși de propria lor buche totdeauna, cineva îi contesta mai zilele trecute dreptul de a vorbi despre o operă oarecare, atîta vreme cît membrii acestei mici zarve nu se vor fi făcut ei înșiși vrednici de muncă și realizări proprii.

Băieții au răspuns cu un dicton cornelian și trei invective. Nu aducea exigența comentatorului lor cu vechea poveste a bucătarului, care ți-ar interzice să judeci cît de proaste sînt ouăle servite la masă, pe motiv că tu nici clocite nu le-ai putea face? Nu trebuie numaidecît să fii găină pentru ca să ai opinie în astfel de materie — spuneau în termeni mai gravi decît aceștia, bunii mei răsculați cotidieni de la orele 2 p. m. Și dreptatea lor juvenilă era cu atît mai evidentă cu cît, în argumentarea ei, utilizau fără orgoliu locul comun. În realitate polemica cea mai sigură și atacul cel mai neriscat trebuie să renunțe benevol la subtilitate și spirit. Cu cît mai plat un articol polemic, cu atît mai actual. Cu cît termenii lui sînt cursivi, normali, uzați și intrați în domeniul public, cu atît sînt mai aderenți la obiect și mai siguri. Nu polemizezi decît semnificînd și nu izbutești să solidarizezi pe cetitor cu tine, în cursul unei răfueli, decît aruncînd numai săgețile, pe care s-ar simți și el în stare să le mînuiască. Platitudinea te situează totdeauna și fără greș în actualitate.

Așa dar — jurnaliști — băeții vizați s-au apărat, epuizînd în trei notițe scurte, două locuri comune și un vers celebru, chestiunea aceasta a raporturilor dintre dreptul de a judeca munca altuia și putința de a crea tu însuți. Inutil să spunem că problema a fost rezolvată în sens constituțio-

nal : ai dreptul la opinie şi scris, indiferent de orice consideraţie străină acestui principiu de libertate normală.

Pentru un om mai puţin terorizat de rigorile pactului fundamental al statului şi care ar voi să înţeleagă lucrurile în nuanţe, ce scapă cu drept cuvînt unei judecăţi atît de simple, chestiunea prinde oarecare îndoială. Nu ţin să contest cuiva un drept atît de limpede, pe care constituţia şi bunul simţ (adică simţul comun) se unesc să-l ungă amîndouă intangibil. E vorba doar să considerăm o vagă eleganţă sufletească pe care, deobicei, o aştepţi fără s-o ceri şi ţi se dăruieşte fără ca, în sensul strict al cuvîntului, să ţi se datorească.

Identificat cu o operă nu o poţi judeca, pentru că îţi lipseşte adevărul şi luciditatea perspectivei. Complet detaşat de ea însă, de asemeni nu poţi judeca, fiindcă îţi sînt închise porţile şi ridicate punţile intrării. Îi trebuiesc cuiva aderenţe logice dacă nu sufleteşti cu sensul unui lucru, pentru a-l asimila sau a-l respinge. Şi într-un caz şi într-altul între privitor şi obiect punctul de reper e o necesitate. Un sunet, o culoare, un cuvînt au bruscat printr-o împăcare cu realităţile interioare ale privitorului, sau printr-un violent contrast cu ele, indiferenţa şi au stabilit raportul prim al unei înţelegeri. De aici încolo judecata este un act de bunăcredinţă şi sinceritate. Ocoleşti zadarnic cîmpul sufletesc al unei cărţi, înarmat cu lentile, hîrtie şi creion. Profesia ta nu poate violenta porţi, ce se refuză spiritului tău.

Şi cred că adevărata înţelegere a lucrurilor nu se poate deprinde decît pe şantier, că adevărurile muncii nu se află decît muncind şi că frumuseţea întreagă a unei cărţi nu o ştii, decît după ce ai întrezărit zbaterea interioară a omului care lucrează.

Există o distincţie intimă şi o splendidă limpezime a activităţii. Cum să comunici cu resorturile cele din urmă ale unui gînd cînd tu n-ai ştiut să-ţi vezi propriile tale gînduri crescînd şi despărţindu-se în linii, ca un trup de mădulare ? Este un sens al operei, care îţi scapă precis şi inevitabil, dacă nu te-ai obişnuit altădată să-l vezi tu însuţi ridicîndu-se sub ochii şi degetele tale.

Nici nu ne interesează aici etica problemei acesteia. Nici nu subliniem frumuseţea morală şi consecvenţa cu sine a

judecătorului, care nu a decis înainte de a-şi fi amintit în amănunte treptele grele ale realizării şi nu a anulat înainte de a fi cercetat sincer asprimile şi coborîşurile unei propoziţiuni tipărite.

Să ne gîndim numai la elementele clare de pricepere, la luminile ferme şi liniile drepte, pe care le ai la îndemînă cînd ai intrat în lumea lăuntrică a elaborării operei altcuiva ; simţi că nu eşti acolo un străin intrat tîrîş sub o uşă închisă şi că nu umbli nedibaci pe un drum ce ţi-e perfect necunoscut.

În definitiv scrisul este o experienţă şi un instrument. Nu îl practici gratuit ca pe un sport oarecare şi nu îl joci sub peniţă ca pe o minge de tenis în bătaia rachetei. Asimilezi cu el anume adevăruri şi descoperi altele. Descinzi în realitate şi cauţi substanţa momentelor ce trec. Scrii pentru ca să înţelegi sau pentru ca să spui ceva.

Ei bine, îndrăzneşte cineva să spună, că ignorînd această experienţă (fiindcă a nu o face tu pe propria ta socoteală înseamnă a o ignora) poate să o judece ? Sau că o apreciere nu poate dispensa de cunoaşterea învăţăturilor sesizate şi vii, prinse organic în procesul creaţiei ?

Dacă la noi critica se confundă cu brigandajul, e pentru că lipseşte desăvîrşit *sentimentul* muncii. Subliniez cuvîntul fiindcă mi se pare propriu. Străin de legile şi moralitatea activităţii, criticul nostru nu prinde nimic din ceea ce este adînc şi personal în opera realizată, dar în laboratorul ei premergător. Diletantismul opiniei de aici porneşte. Criticul are o mentalitate de chibiţ. El nu e antrenat în joc, nu intră în pasiunea lui, nu face parte din emoţia aşteptării. Înregistrează, nu simte.

La sfîrşitul partidei de şah va putea spune : a cîştigat X şi a pierdut Z. Din fierberea atentă şi deznădăjduită a jucătorului legat cu întreaga lui minte de mişcarea ce vine, din bucuria copilăroasă şi abia reţinută a cîştigătorului, ce pricepe el : Se poate ca — privitor neinteresat — să vadă situaţia jocului mai limpede decît vecinul lui angajat. Soluţia pe care ar da-o el partidei, ignorează însă o logică mult mai suplă şi mult mai sigură de astă dată : viziunea pasionată a luptei, inteligenţa contrariată de mişcarea neprevăzută a adversarului, răspunsul aproape reflex al unei asociaţii de idei bruscate.

Cine nu are experiența lucrului, nu poate să aibă nici înțelegerea lui. Nu știu dacă fraza aceasta cetitorul o va mai fi găsit de cîteva ori în liniile precedente. O scriu totuși, și aș repeta-o de o sută de ori, ca pe un proverb copiat pe caietul de dictando al unui elev pedepsit. Nu țin pentru siguranța scrisului meu să păstrez altă lege și nici să respect altă moralitate.

Vina cea mai de seamă a criticii noastre nu este reaua credință, ci lenea. Exercitată lesne de condeie amuzate, n-a știut să facă altceva decît mici excursii de plăcere prin pagini judecate relativ din punctul de vedere al călătorului fără timp. Oamenii care posedă o „operă" merită să fie iubiți numai pentru acest simplu fapt, indiferent de valoarea ei estetică.

Prețuiți suficient munca drept disciplină intelectuală ? Înțelegeți atunci raporturile corecte dintre critică și creație.

Cuvîntul, 3 februarie, 1929

VERVA

Ați văzut cum se stinge, obosit, un incendiu ?

Peste grinzile negre de fum o funingine ușoară se înalță ca o spumă tuciurie în tăcere și o căldură mocnită fierbe fără glas și fără putere între ziduri. Cînd și cînd între grămezile de jar, o flacără subțire încearcă să-și afle drum, izbutește cu oarecare greutate și se ridică dreaptă deasupra scrumului să-și joace, incerte, limbile albastre. Izbucnirea e scurtă și înșelătoare : căci iată, n-ai clipit bine din ochi și sabia aceasta vie de foc a descrescut înfrîntă sub dărîmături și a murit. Jocul continuă din ce în ce mai rar, din ce în ce mai istovit, din ce în ce mai lipsit de convingere, pînă ce dispare definitiv.

Sau — presupunînd că această imagine va sluji mai limpede gîndului nostru — ați ascultat cum se depărtează și se șterge larma unei mulțimi, care coboară spre orizont o cale ?

Precizia și stridența sunetului devin de la o vreme umbrite și neclare. Zgomotul își pierde asperitățile, așa cum o roată mare și grea și-ar pierde zimții, tocindu-i. Toate vocile se unesc nedistincte într-o pastă informă, din care nici un relief nu-și mai caută independența și nici o linie ființa. Arar masa aceasta de zgomot neexpresiv se sparge și lasă să răsune — ultim și inutil efort — un glas care vrea să perziste. Dar același val de zgomot topit, indiferent și surd, îl acoperă pentru totdeauna, oprindu-l.

Am urmărit ultima dezbatere culturală de la noi (aceea a generației, bineînțeles) și m-am gîndit cît de mult seamănă ea cu toate ofensivele mari și mici, cu toate bătăliile principale și cu toate încăierările de idei, pe care scurta viață scriitoricească modernă le numără. Au avut toate traiectorie bruscă și mică. De la anumită înălțime cădeau obosite la pămînt, încercînd inutil să braveze un destin modest și economic. Plecînd de pe poziții nesigure, continuîndu-se pe criterii îndoielnice, sfîrșeau de o bătrînețe prea curînd venită și se potoleau uniforme, asemeni sfîrșitului de incendiu și depărtării vocilor, de care vorbeau rîndurile noastre de mai sus.

La drept vorbind, este o adevărată minune cum de s-a putut încheia trupul atmosferei intelectuale românești de astăzi (fiindcă incontestabil o asemenea atmosferă, în care o opinie să se poată angrena și un cuvînt să poată circula stăpîn pe înțelesul lui, există acum). Trecerea între vîrste și comunicația între mentalități n-a fost nituită de acea ciocnire de convingere și situații, care o condiționează. În sensul propriu al cuvîntului, noi n-am avut lupte de ideologie. Precisă, în succesiunea ultimelor noastre evenimente culturale de la junimiști încoace, nu poate fi stabilită nici o antinomie, nici o opunere flagrantă, nici o contrazicere definitivă nu între două idei (fiindcă asta e foarte ușor) dar între două metode, între două realizări, între două *sisteme* de gîndire și de practică. Toate controversele și opunerile, pe care crizele de tranziție ale acestei culturi le-au prezentat, s-au sfîrșit foarte comod în compromis. N-am cunoscut, în orice caz, momente acute. Asperitățile și accidentele unei clipe dispăreau fără greutate întocmai ca flacăra ultimă sub cenușe, întocmai ca glasul ultim sub avalanșa plată a zgomotului.

Nici în domeniul politic (unde, cu o netă ignorare a termenilor lor și a datelor lor strategice, existau un partid liberal și un partid conservator, complectînd în realitate absolut același regim, absolut aceiași legislație și același spirit) nici în domeniul cultural (unde — desemnată — inconsecvența factorilor ar da diagrame fantastice) nu știu să disting cu precizie două poziții atît de ferm și precis opuse, încît trecerea dela una la alta să nu se poată face decît cu o victorie tranșată și cu o înfrîngere tranșată. *Cultura românească actuală NU ARE în istoria ei scurtă DEZNODĂMINTE.* Vreau să zic prin aceasta că nici unul din procesele ei sufletești, nici una din antinomiile ei ideologice n-au fost lichidate altfel decît prin perimare. Oboseala și uitarea au izbutit poate cîteodată să șteargă o formulă sau o mentalitate. Dar ceea ce e grav și semnificativ, este că niciodată această formulă, această mentalitate n-a putut fi distrusă imediat, pe loc și la timp într-un război prompt de convingeri și adevăruri și că niciodată o eroare n-a putut fi dezactualizată pînă la urmă și stîrpită riguros, fără amînări, fără concesii. Datorită numai acestui fapt trăim astăzi această acută confuzie de termeni și valori, de care avem dreptul să ne plîngem.

Considerați mai amănunțit ansamblul actualității noastre : un amalgan de procese neterminate, de intenții apărute înainte de gestație, o țesătură încurcată de idei apuse sau anticipate, o anarhie timorată în scara valorilor. De ce ? Pentru că luptele noastre n-au știut să lichideze și să sfîrșească, ci numai să atîțe și să atingă. Iată pentru care motive astăzi sînt oameni serioși, care mai pot vorbi despre o persistență a sămănătorismului, despre o funcție actuală a liberalismului român, sau despre atîtea alte lucruri virtual decedate.

Un singur examen atent al acestor date elementare va dovedi clar că în sensul profund și serios al cuvîntului, în accepția tragică, activă și creatoare a sa — cultura noastră recentă n-a avut crize. Ofensivele și apărările ei nu trec niciodată dincolo de suprafață. Bătăliile acestea culturale au ceva din comoditatea inofensivă a concursurilor demonstrative : — adversarii își surîd binevoitori și amicali — nici un titlu nu e în primejdie, nici unul nu e de cîștigat.

Elanul luptei este excitație. Mobilul ei e divertisment. Ritmul ei vervă. O! verva. Această amabilă și bună dispoziție sufletească! Ea singură definește structura mintală și spirituală a intelectualului nostru. E neexigentă și stenică: nu complică nimic. Suplinește cugetarea cu un murmur scăzut de arabescuri verbale, spumă abundentă și albă pe marginea unui pahar de cristal, din care zadarnic vei sorbi, fiindcă vinul a dispărut.

Gîndiți-vă. Care a fost în ultimii cincizeci de ani ideea, pe care un intelectual român a *trăit-o* consecvent și pînă la urmă, gata să-și lovească zilele de zidul oricărei opuneri, gata să-și strivească propria-i ființă de neînțelegerea celorlalți. Și care a fost ideea, care în urma unei astfel de ofensive să fi cedat și să fi dispărut, în așa chip încît astăzi să nu mai aibe nici o veleitate de trai?

Intelectualul a părăsit manierat și cu vervă, controversa începută. Și i-a fost ușor, pentru că, la drept vorbind, el nu s-a hrănit niciodată din însăși substanța cauzei lui. Dacă aș ști că cetitorul va face limpede distincția între „o idee" și „o opinie" aș spune că verva (această *qualité maîtresse* a intelectualului român) poate fi capabilă de a avea opinii, dar în ruptul capului nu idei. Fiindcă pe cîtă vreme o opinie se profesează, o idee se trăiește.

Verva este grația lichelismului. Stilează platitudinea și îi dă nu știu ce aer nostim, ca o floare la ureche. Scuză înjurătura și atenuează prostia bruscă punînd-o cheflie între ghilimele. Poate să fie agreabilă. Poate uneori să fie spirituală. Dar e total, etern și iremediabil necreatoare.

Nenorocirea acestui moment de lăutărism românesc ca o întreagă categorie socială — a intelectualului — se simte în vervă. De aceea nu cunoaște stringențele interioare și legi de consecvență personală. De aceea ajută, acuză și se simte bine în acest grandios bal de valori false și monede șterse la care jucăm și de aceea stabilizarea culturală întîrzie pînă la deznădăjduire. Amuzant ca un carnaval de o săptămînă, acest joc de decenii: antinomii angajate biblic în același danț, adversarii schimbîndu-și normal pozițiile ca figurile la cadril, oameni politici trecînd dintr-un partid în altul cu zîmbetul cu care și-ar schimba pălăria, ideologii profesînd astăzi ce au detestat ieri, adepții aplaudînd mîine tot ce vor huidui poimîine. Ce mă înspăimîntă în peisagiul ăsta dezordonat

și cu vervă, nu e atît lipsa suflului etic și nici pervertirea conștientă a sincerității, cît ignorarea acestei sfinte certitudini, *că o minte sănătoasă nu poate gîndi despre același lucru și din același punct de vedere două adevăruri.*

Și ador reacțiunea „opiniei publice" în fața spectacolului. E și ea o varietate de vervă : vervă la cald. Înceată, calmă, surîzătoare, impasibilă. Nu ridică nimeni pumnul peste capete și nici nu pleacă nimeni. O dulce comuniune între luptător și asistent, o comodă neîncredere și un ieftin scepticism de spectator, care văzînd cum un om mănîncă jar știe că trebuie să fie undeva o șmecherie.

„Tragerea pe sfoară" legiferată — iată unitatea de măsură, care îi leagă pe amîndoi. Fiindcă pe buzele amînduror stă nerostită, dar totdeauna gata ca un gest reflex, această sceptică exclamație miticească de savoare și semnificație națională !

— Serios glumești ?

Cuvîntul 9 martie 1929

MINUNILE CARE DISPAR

O cutie neagră, simplă, dreptunghiulară. Trei rotițe de abanos și un cadran cu indicator. Plictisit de ceardașul emis de la Budapesta, întorci cu oarecare neatenție un șurub, așa cum ai încheia un nasture. În cameră melodiile se înlocuiesc brusc : aștepți parcă zgomotul întîlnirii lor. Aria își joacă ritmul ei cunoscut în degetele distrate ale unui ascultător, în legănarea somnoroasă a altuia sau în acompaniamentul scăzut al amfitrionului.

Minunea a trecut neobservată și mediocră. Face parte din tabietul casei și din regulile ospitalității ei. Nu surprinde mai mult decît tava cu dulcețuri și nu bucură mai mult decît un ceai bine servit. Nimeni nu se emoționează de acest glas adunat din văzduhuri și pus să cînte într-un colț al casei, nimeni nu se miră de această viață captată și nu îi cîntărește imensa ei depărtare. Miracolul circulă prin odaie

ca un cîine legat. E placid și cunoscut, e intim și declasat, e docil și fără surprize. Din tainele lui mari, din geometria lui aeriană, din zborul lui vulturesc nu vede nimeni altceva decît o ladă de lemn și un șurub. Legile, după care toate cîntecele din lume pot fi coborîte pe un singur fir în auzul nostru, au încăput resemnate într-o mobilă, nu mai complicată decît un dulap și nu mai interesantă decît un geamantan.

Domesticim minunile. Le siluim orgoliul extraordinarului lor și le banalizăm burghezește. Le consumăm, zi de zi, tot ce este spontan și inedit în firea lor, le rînduim ascultătoare și lipsite de elan în registre. Le imobilizăm în ogradă sărace și debile, le punem zgardă, le ordonăm vrerea noastră lipsită de fantezie. Misterul adînc și complex al vieții lor, sălbătăcie pămînteană și de libertate astrală, se compromite în mentalitatea noastră de cetățeni scientiști. Dezrădăcinăm trunchiul viguros și dur al copacului de deal pentru a-l face să crească în vecinătatea casei noastre cu o tristă resemnare de iederă.

Nu simți în antena ridicată atît de casnic deasupra etajelor, ceva din mîndria degradată a unui palmier de interior ? Și în asemănarea ei cu o pașnică frînghie de rufe nu vedeți ridiculul unei fiare hrănite cu acadele ?

Pierdem treptat posibilitatea de a ne mira. Fiindcă pierdem resursele noutății. Asimilăm prea ușor și deprindem fără rezistență. O dată cu distanțele, civilizația a redus și perspectivele. Mirajul vitezelor a depoetizat în realitate peisagiile, le-a rupt farmecul lor distinct și a stricat liniile lor stabile. Această viteză neumană a abstractizat pămîntul. După ce cinematograful a reușit să fure din integritatea — altădată indiviză — a unui peisagiu relieful, după ce fotografia i-a eliminat culorile, radiofonia îi izolează sunetul. Vocea e desprinsă de ambianța ei fizică, e tăiată din realitatea momentului, în care se înalță, e răpită de acolo și așa, descărnată, nudă, scheletică — e servită prin haut-parleur ca un fruct tropical la pol.

Și noi acceptăm miracolul ca un fapt divers. Îl utilizăm ca pe o mașină de cusut. Indiferența noastră privește cu un ochi egal întîmplările vechi de un veac și minunile de o zi. În orașele de provincie senzația primului post introdus a

fost depășită lesne de interesul ultimului cancan, ultimei anecdote și ultimului joc de cărți, adus de aiurea. Viața se acomodează în jurul invenției, mai comodă, dar mai nouă. Tabieturile tîrgului mic se schimbă obosite și aclimatizează misterul, îmblînzindu-l pe măsura lor modică, ordonată, monotonă.

În seri tîrzii de iarnă, berăriile de provincie adună în jurul pîlniei radiofonice familiile cele mai cumsecade. Nimic, nimic nu s-a schimbat din vremea pianelor mecanice, cînd un ban de nichel făcea să răsune pentru bucuria tuturor cetățenilor valsul din *Sylvia*. Astăzi un băț de lemn stă înălțat în aer, singur treaz în urbe, să adune din o mie de cîntece, cîte circulă prin ceruri, pe cel mai vechi : tot valsul din *Sylvia*. Arar repertoriul acesta elegiac e întrerupt de o melodie necunoscută. Toată lumea se miră. Numai la o masă, depărtată, singur doctorul urbei surîde competent și îngînă în gînd inflexiile docile ale cîntecului. E singurul meloman al orașului și singurul cunoscător al *Povestirilor lui Hoffmann*.

Mașina aceasta extraordinară își cîștigă maniacii și obișnuiții. Concurează cu egale șanse de cîștig și cu egal prestigiu pasiunea pokerului și a cailor de curse. Amuză sau plictisește, atrage sau depărtează. Dar nu miră. Nu miră pe nimeni, nu descumpănește nici o minte, nu emoționează nici o judecată și nu dă nimănui senzația vie, acută, formidabilă a unui mare adevăr descoperit.

Timpului nostru îi lipsește frumusețea și naivitatea fertilă a uimirii. Nu e nimic pe lumea asta care să ne epateze. Sîntem niște blazați isteți, care explicăm cu aceeași promptă deșteptăciune trucul scamatorului de bîlci și legea undei herziene. Deșurubăm mecanismul și normalizăm ineditul. Înțelegem — dar înțelegerea noastră nu găsește în însăși faptul căutării bucuria lucrului nou. Am pierdut generozitatea acelei inteligenți care simte alta ori de cîte ori peisagiul se înnoiește. Din entuziasmul delicios al părinților de la una mie opt sute cincizeci, din uimirea lor sinceră și gravă în fața trenului, care umblă singur, din bucuria epatată și terorizată de imaginea tabloului înălțat, din acest elan al unor senzații prime, noi n-am păstrat nimic. Invenția a distrus inventivitatea.

Una din cele mai emoționante pagini, din cîte cunosc, a fost o scrisoare a lui Jacques Rivière, în care povestea — prin 1908 — bucuria cutremurătoare de a fi văzut pentru prima oară un aeroplan în zbor. Gîndul că în pasărea aceea de metal se mișcă voia unui om, care sub rigiditatea aparentă a scheletului trăiește liberă hotărîrea cuiva și că, în tovărășia helicei, străbate prin văzduh trupul viu și bătăile de inimă ale unui frate, îi insufla lui Rivière o simpatie violentă și organică cu destinul acelui ins și o admirație copilăros de înduioșată pentru acest miracol săvîrșit înaintea ochilor săi.

Primea minunea descoperit și recules, respectîndu-i cu timiditate prezența, înțelegîndu-i grava ei bogăție și marele ei sens. Mintea strictă a omului acestuia se dăruia unei pasiuni, care nu putea să devină declamatorie, fiindcă era nobilă, dar care nu-și cruța deloc strigătul spontan.

Caut undeva — printre noi — mărturia unei asemănătoare bucurii și n-o găsesc. Este ceva trist și searbăd în această vîrstă de civilizație excesivă, care mai continuă să inventeze, dar și-a cheltuit toate resursele sufletești ale invenției. Aș prefera acestei indiferențe lirica barocă a lui Sully Prudhomme închinînd hexametrii greoi baloanelor și plîngînd sacrificiul scientist al aviatorilor morți. Aș prefera inspirația bonomă a lui Vasile Alecsandri, cîntînd binefacerile drumului de fier și scriind piese de teatru pentru propagarea miracolului cheferist.

Mîine aparate de televiziune vor transporta peisagiile de la un capăt la altul al pămîntului, vor instala munți arctici în miezul Saharei și vor duce apa Dîmboviței în climatul Honolulului. Trăsurile vor circula prin radioactivitate și munții prin unde eterice. Nici un zîmbet însă nu va onora aceste grandioase demonstrații cu omagiul celei mai vagi mirări.

Dispar minunile. Se apropie umilite de casa omului, bat timide la ușă, se strecoară pisicește în odaie și se opresc să toarcă lenește lîngă jarul căminului. Fiarele pădurii intră docile în ogradă și își vîră gîtul în zgardă, degradîndu-se benevol.

Cuvîntul, 1 mai 1929

„Voilà, je robinsonne à travers les romans".

Cine a urcat vreodată un munte, cunoaște bucuria de a rătăci drumul. Peisagiul se întinde în sinea lui ca un suflet de om și nu se arată privitorului, decît după ce o cale nouă a fost deslușită între umbra brazilor și răcoarea vegetală a tăcerii. Într-o astfel de plimbare urăsc semnele vopsite pe copaci pentru uzul excursioniștilor. Ele îi fură locului spontaneitatea înfățișării iar călătorului orgoliul de a găsi. În Bucegi, o tablă de lemn arătînd kilometri și direcția spre vîrful jepilor, are ceva din ridiculul placid al unui aviz pus în inima unei jungle : „aici se găsesc tigri". Nu cunosc nimic mai degradant și mai meschin decît un munte domesticit.

Pentru bucuria unui asemănător sentiment de libertate, iubesc paginile vechi și autorii ieșiți din uz. Întîlnirea poate să fie excesiv de interesantă pentru un cetitor de profesie. În măsura în care o lectură poate fi însă un act de viață, această explorare postumă este neînchipuit de frumoasă. Vreau să spun anume că cine iubește cetitul ca pe un gest natural, ca pe o mișcare necesară în trecerea zilelor și nu ca pe un „viciu nepedepsit", nu va putea să prețuiască norocul de a găsi o carte eliminată din istoria literară (ca un pămînt izgonit dintr-un manual de geografie) plăcerea de a întîmpina singur un nou ținut sufletesc.

Contactul cu marile opere e o servitute intelectuală. Vei trebui să accepți cu anticipație clișeele critice pe care cîteva generații s-au silit să le acumuleze în jurul unei statui sau a unui poem și — educat din școală — vei trebui să fixezi pe o retină care este a ta, o imagine care e a altora. Iar dacă, din întîmplare, nu ești obicinuit să raționezi cu silogisme streine și să aplauzi cu entuziasm împrumutat, dacă ții să prinzi lucrurile între lamele unui unghi propriu, vei fi nevoit ca în prealabil să tai creasta suprapusă a timpului. Ceea ce nu e decît un deziderat oarecare, un soi de lirism critic. Fiindcă, în realitate — după un veac de viață și cunoaștere —, o operă nu mai este și nu mai poate fi egală cu sine.

Interpretările de care a fost susceptibilă, fac trup cu ea şi-i deviază adevărurile iniţiale. Are cineva naivitatea de a crede că *Hamlet* are astăzi, în iunie 1929, înţelesul pe care îl avea acum o sută de ani ? Cărţile trăiesc nu numai cu resursele lor interioare, ci in raporturile pe care şi le stabilesc pe rînd cu anii ce trec, în adevărurile ce li se suprapun lent prin faptul vieţuirii. Este o armătură intelectuală ce nu face parte din substanţa lor primă, dar care nu mai puţin le este în momentul cînd le cunoaştem, caracteristică. Exemplul unui mare artist german, emoţionat pînă la lacrimi în faţa unui ordin platru, pe care (din vina unei greşeli de tipar în catalogul expoziţiei) îl pot lua drept un fragment din Phidias, nu dovedeşte nici imbecilitatea, nici snobismul ilustrului privitor. Emoţia sa era sinceră şi de bună calitate : vibra în ea umbra istoriei şi prestigiul unei frumuseţi, care, trecută peste veacuri se detaşase de obiect şi rămăsese de sine stătătoare într-un ideal conceput, într-un fermecător rezumat sentimental. Realitatea acestei noţiuni de frumos — deplasabilă întrucît priveşte obiectul, scheletul şi pretextul ei — dar unică în sine, mi se pare incontestabilă. Valorile curente ale istoriei artei şi literaturii sînt, în primul rînd, acceptate prin sfera acestei noţiuni de frumos oficial. Acceptate şi înţelese.

Dar fără a protesta împotriva acestor adevăruri, pe care sortit a fost să mi le însuşesc de la prima zi de şcoală şi de la întîia carte cetită, am visat totdeauna o întîlnire cu arta — din faţă şi brusc — o luare de contact cu realitatea iniţială a unei opere, dincolo de interpretări şi exegeze. O carte uitată, care să vie din adîncul timpului ei, proaspătă şi egală, cu toate posibilităţile intacte, cu toate sensurile prezente. O carte, prin ţinutul spiritual al căreia să „robinsonez" — cum spune frumosul vers însemnat în fruntea acestor pagini.

Astfel privite lucrurile, şi numai pentru această veritabilă fericire de a descoperi pe propria mea socoteală, îl voi prefera lui Shakespeare pe Ben Jonson, nu în înterpretarea modernă a lui Stefan Zweig sau Jules Romains, ci direct la surse, în paginile lui ignorate perfect şi unanim. Grotescul şi umorul lui nealterat nu ţine povara unei întregi biblioteci de exegeză şi critică, ci se înfăţişează virgin şi multiplu unei

înțelegeri, care va avea orgoliul de a fi de sine stătătoare. Și tot pentru același exercițiu de lectură, făcută cu ochi personali, voi cunoaște al XVII-lea veac francez mai puțin din Corneille și Racine (rezumați în stupida formulă a caracterelor „așa cum sînt" și „așa cum ar trebui să fie") cît din arta manierată, declamatorie și falsă a lui Méré.

Înțelegeți desigur. Preferința mea nu privește aici (exemplele o spun lămurit) valoarea cărții în sine, ci valoarea lecturii ca fapt.

Vă asigur, această călătorie în țara cărților — făcută fără bilet de tren și fără îndreptar critic — această exploatare a bibliotecii dispensată de istorie, este fermecătoare. Surprizele accidentează calea, ca și cum ar voi să-i dea cu tifla esteticii de manual. Între adevăruri de estetică clasată, pagini vii și autori vechi scot capete mirate.

Ați cetit sau ați auzit vreodată vorbindu-se despre un roman, care se chema *Les liaisons dangereuses* și despre un scriitor care se cheamă Laclos ? Îngăduiți-mi să vă răspund eu. Nu. Un fel de inexplicabilă moarte a făcut uitat acest roman de mare senzație în 1790 și l-a păstrat de-a lungul unui secol necomentat, necetit, nepomenit. E probabil că au fost lectori maniaci, care găsindu-l din întîmplare, să-l fi cetit tot din întîmplare. Dar efectiv, cartea aceasta nu a trăit. Sainte-Beuve e trecut pe lîngă ea neatent și după el atîția oameni, a căror profesie era totuși să descopere și să impună valori. E ceva din destinul ciudat a lui Stendhal în această operă oprită în vreme și menită viitorului, ca un bob de grîu într-un mormînt de rege egiptean descoperit tîrziu și fecundat din puterile lui ancestrale, în pămîntul nostru de astăzi.

Acest Laclos, care e un Balzac anticipat — mai puțin adînc poate — dar mai patetic și mai artist, ajunge pînă aici fără acte de identitae, după un vagabondaj anonim în lumea uitării și se oprește în pragul cunoașterii tale cu o liniște făgăduitoare, cu un miraj de drum neînceput și de puteri latente.

Ceea ce dovedește că o realitate fermă nu se poate uita iremediabil și că tot ce poartă în sinea legilor sale insignele vieții trebuie să-și găsească ceasul împlinit în care să și le înalțe.

Vedeți, viața cărților e mai puțin dezolată și uniformă decît o voiește istoria lor. Cu ocoluri mari și nebănuite, cu salturi decisive și piruiete leneșe, peste prăpăstii și pe dulci căi de șes, destinul lor se împlinește cu o grație omenească.

Cuvîntul, 4 iunie 1929

SCURT PAMFLET ÎMPOTRIVA OMULUI LITERAR

Istoria literară a înregistrat sub o rubrică anume cîteva cărți ucigașe. Cărți de criză veneau într-un moment sufletesc tulbure, care au un erou și o dramă, circulau febril din mînă în mînă și pe urmă, prin resfrîngere, măreau tensiunea acestui „mal de siècle", pe care trebuiau doar să-l exprime. Era punctul maxim al dramei. Se înregistrau sinucideri. (Cazul Werther). Pe urmă, ca după o retragere lentă de ape, lucrurile se cumințeau și cartea care fusese un simbol, redevenea o carte.

Dar istoria literară, care nu se ocupă decît cu evenimente și nu cu nuanțe, n-a observat o altă încălcare a literaturii asupra vieții, mult mai gravă ca aceasta. Mă gîndesc la o zilnică substituire a literaturii în traiul adevărat al oamenilor. La o înlocuire a amintirilor personale cu amintiri din cărți, la o schimbare nesimțită a valorilor vii ale fiecăruia, cu valorile împrumutate unui erou de roman.

Faptul mi se pare general. De la midineta care transcrie direct un bilet de amor dintr-un volum cetit, pînă la intelectualul care caută, pentru a exprima o senzație proprie, o imagine mai veche, scrisă undeva, într-o carte preferată, această falsificare de sentimente și situații este identică pretutindeni.

Literatura se infiltrează în viață încet, în mici detalii ce par fără importanță, aducînd în jurul nostru o serie de umbre și prejudecăți, pe care nu le mai uităm și de care nu ne mai eliberăm poate.

Cred că în sensul acesta, exercițiul de a ceti este o gravă pervertire. Poate un exemplu de narcotizare publică, ce ia în timpul nostru forme îngrijorătoare. Căci nu știu să mai fi fost în vreun veac, un fenomen social asemănător celui pe

care noi îl numim „cetitul". Şi nu cred ca oamenii să se mai fi salutat vreodată, aşa cum se salută astăzi : „ce mai ceteşti" ? în loc de „cum te lauzi" ? (înlocuire regretabilă, căci lauda este o acţiune şi un sentiment tare, pe cînd lectura este un fapt neutru).

Învinuiesc literatura de a falsifica viziunea vieţii, de a pune termeni intermediari între oameni şi mine, de a rupe legătura directă pe care o caut cu fiecare ins.

O învinuesc de a oferi întîiului venit o imagine utilizabilă oricînd, un chip „interesant", un vocabular „ales", un fel de a fi impersonal şi nedecis. O învinuiesc, mai ales, de a fi dat naştere *omului literar.*

Numesc astfel un tip de om, construit în întregime din reminiscenţe livreşti, retras totdeauna în dosul unei lecturi, care îl dispensează pe el să acţioneze, să vorbească şi să existe pur şi simplu. Temperamentul lui a cedat, impulsiile lui şi-au retezat mişcările, firea lui a devenit abstractă. În locul acestor semne de viaţă găsesc cîteva formule. Excelente, inteligente, logice, superlative — dar numai formule, adică ceva anonim, inert şi mort. Caut o durere şi găsesc o carte. Cer un surîs şi mi se dă o metaforă. Lovesc un om şi îmi răspunde un erou.

Este o corupere literară, ale cărei ravagii le urmăresc în experienţa mea zilnică, aproape de mine, în jur, ca pe un caz zilnic. Surprind cuvinte care vin din altă parte, decît din mintea omului ce-mi vorbeşte, restituiesc gesturi, identific atitudini, denunţ falşe îndemnuri. Literatura n-ar trebui să fie decît un stimulent (adică o distracţie). Sau un exerciţiu. Iată însă că ea devine un sistem de viaţă. Ceea ce suprimă spontaneitatea momentului pe care îl trăim şi încearcă libertatea insului de a gîndi după croiala corpului lui şi de a merge după puterea pasului lui. Învinuesc literatura de a face viaţa monotonă.

Se cere oamenilor anumită vehemenţă. Trebuie să fie în ei, în fiecare din ei, o trăsătură netă, viguroasă, distinctă. Ceva care să-i însemne deosebitor. Şi pentru acest semn individual al lor, cer fiecăruia să se lupte cu pumnii, dacă e nevoie pînă la urmă.

Bandit sau filantrop, nu mă interesează ce eşti, domnule. Vreau să ştiu numai dacă ceea ce eşti vine din firea dumitale sau de aiurea. Vreau să ştiu, dacă îţi trăieşti viaţa dumi-

tale, sau dacă o trăiești pe a altuia. Este singurul lucru care interesează. Tot restul...

Prefer fără ezitare o canalie, care este din instinct, unui înger, care este înger din sistem. Pentru că prefer orice vocație oricărei profesiuni.

Ori literatura, substituindu-se vieții, înlătură acest semn personal pe care cu toții îl purtăm, frumos sau urît, bun sau rău. Și pune în loc ceva care e falș, pentru motivul că ne este propriu. Omul literar e făcut de-antregul din asemenea ornamente exterioare. Patetismul îl găsește în cărți. Strigătele vieții le ia de acolo. Revoltele le contemplă acolo. Socoteala e bună și fără primejdii.

Am văzut odată în Elveția, nu departe de Zürich, de la fereastra trenului, un mic spectacol pe care nu-l uit. Era în plin cîmp. Între șinele de tren, călcînd pe traverse, mergea un om aproape bătrîn. Purta o redingotă străveche, foarte lungă, pantaloni decolorați și pe cap un fel de pălărie, imposibil de descris, joben neverosimil. În spate, în dreptul centurii, era fixat un cui răsucit, de care era atîrnat ca de un cuier mobil, un baston. Omul purta în mînă dreaptă o umbrelă deschisă, iar mîna stîngă o ținea întinsă înainte, cu palma larg desfăcută. „Spre păsările cerului" aș fi ispitit să spun, căci într-adevăr imaginea avea ceva biblic. Păsări mici zburau în apropiere, în jurul capului lui, iar din cînd în cînd, cîte una se punea pe palma lui, să ciugulească nu știu ce. Tovarășii mei de călătorie rîdeau zgomotos, ostentativ. Omul răspundea cu un zîmbet mare, blînd și care nu cred să li se fi adresat lor, ci poate altcuiva, mai depărtat.

M-am gîndit de multe ori de atunci la această apariție de legendă. Cine era omul acela ? Ce curioase întorsături ale destinului făcuseră din el ceea ce era și ce mari zguduiri sau mari bucurii lăseseră în ființa lui acele urme imposibile ? E atît de ușor, chiar cînd ești vagabond, să te îmbraci ca toată lumea și să fii în rînd cu toată lumea ! Omul meu trăia totuși dincolo de această „toată lume". Poate că fiecare detaliu din înfățișarea lui răspundea unei întîmplări și fiecare gest era un semn. Pe acolo trecuse viața.

Îl denunț pe omul literar pentru că peste el viața nu trece niciodată. El este, sufletește, opus omului meu de lîngă Zürich.

Cuvîntul, 12 august 1931

ÎNTRE WATERLOO ŞI VIAŢĂ

Potrivit unui mare proiect belgian de construcţii publice, urma ca foarte curînd să înceapă pe cîmpia Waterloo o serie lungă de lucrări de amenajare. Cîteva sate, un oraş poate, case, fabrici, uzine şi grădini, trebuiau să acopere pămîntul acela, care desigur nu-şi mai aduce aminte de sîngele istoric ce l-a umezit cu o sută şi atîţia ani în urmă.

Iată însă că un parlamentar englez, indignat de această impietate, îl interpelează în Camera Comunelor pe sir John Simon, ministrul de externe, cerîndu-i să intervină pe lîngă guvernul belgian, ca să renunţe la proiect şi să lase într-o respectuoasă nemişcare cîmpul de moarte şi de glorie de la Waterloo.

Istoria aceasta ni se pare tristă. Într-un timp în care se vorbeşte atîta de pace (în Anglia mai mult decît oriunde) înduioşarea aceasta întîrziată pentru o cruntă măcelăreală din trecut, de unde nu s-a ales nimic, nici o idee, nici o nădejde, nici o lumină, este de-a dreptul dezolantă. Nu a trecut suficient timp pentru ca pămîntul negru al acelei cîmpii, fertilizat de o sută de recolte, să fi pierdut definitiv aroma unui sînge, care a trecut în manualele de şcoală şi în imnurile naţionale ? Este posibil ca astăzi un sentimentalism oficial să ceară exproprierea pămîntului viu pentru uzul unui muzeu mort. Istoria să fie mai tare decît viaţa ?

Ar fi atît de frumos şi de un simbolism atît de substanţial, ca pe locurile acelei încăerări sterpe să se ridice astăzi oraşe, cinematografe, bulevarde largi, şcoli şi grădini. Oamenii care ar trăi acolo, care ar iubi, s-ar zbate, s-ar întrista şi s-ar bucura acolo de faptele simple şi mărunte ale unei vieţi, nici mai bună, nici mai rea decît toate celelalte, ar putea să cugete atunci la deşertăciunea gloriei funebre de acum un secol. Şi midineta care spre seară s-ar întîlni la o staţie de metro cu studentul ei sărac, ar fi cu siguranţă mai aproape de adevăr, decît împăratul care prezida atunci de pe cal moartea eroilor nemuritori. Astfel viaţa, viaţa măruntă, instructivă, cumsecade şi banală, ar răscumpăra istoria. Ceea ce ar fi cea mai umană, cea mai generoasă împietate.

Dar sîntem încă în zodia războiului. Facem, ce e dreptul, conferințe de dezarmare, declarații pacifice, proiecte antirăzboinice, dar gîndim cu ticuri din trecut, ca oameni vechi, copii spirituali ai manualelor de istorie. Gîndiți-vă un moment la protestul parlamentarului englez. Merită.

Cuvîntul, 9 aprilie 1933

UN PELERINAJ LA MÉDAN

Louis Ferdinand Céline, autorul acelui răsunător *Voiaj la capătul nopții*, care a fost în anul literar trecut cartea europeană cea mai citită, a condus duminecă la Médan, în Franța, pelerinajul anual la mormîntul lui Émile Zola.

E în acest fapt o recunoaștere de filiație literară, ușor de stabilit — dar este și altceva. Fără îndoială, Céline reprezintă în 1933 exact ceea ce Zola reprezenta în 1883 : un scris vehement, cu rădăcini în masele populare imediate, un scris fără ambiții artistice, impur, aspru și dezordonat, dar vibrînd de violență și animat de o sumbră pasiune pentru aspectele abjecte ale vieții, pentru orizonturile ei inferioare, pentru zbuciumata ei platitudine. La 50 de ani distanță, Céline repetă apariția de romancier pamfletar a lui Zola — și această apariție este întîmpinată acum ca atunci, de aceleași atitudini contradictorii, pătimaș entuziaste sau pătimaș negative.

Dar nu această înrudire de ordin artistic, este mai interesant de descifrat în pelerinajul la Médan, ci în primul rînd o semnificație de orientare socială.

Zola a fost un detestabil scriitor.

A fost însă în același timp sau înainte de orice, un scriitor combatant. Pelerinajul la Médan nu se adresează artistului, și luptătorului de stînga, ci luptătorului pur și simplu. Nu cauzele pe care le-a servit s-au comemorat duminecă, ci faptul că le-a servit.

Se simte din ce în ce mai mult în lumea scriitorilor de cărți, panica de a nu rămîne în afara marilor lucruri ce

se petrec, vădit sau în ascuns, în viața mulțimilor. Sînt deplasări formidabile de straturi sociale, sînt furtuni și apusuri, sînt zori și prevestiri, de la care cine ține un condei în mînă simte că nu poate fi absent, căci această absență ar fi mai gravă decît o abdicare, ar fi de-a dreptul o fugă din fața vieții.

„Populism" e un termen prea artificial pentru a indica necesitatea sufletească, nu literară, a acestei întoarceri spre mulțime, a acestei reintrări voluntare în cursul destinului colectiv. Céline este „unul din cei mulți" : un om care a ieșit din rînduri și vorbește cu brutalitate și dezgust despre tot, despre absolut tot. Dar nu numai el, care vine din straturile anonime ale masei, simte această tragică și urgentă nevoie de a ridica glasul în fața dramei de a trăi astăzi, ci și scriitorii-artiști, cei ridicați din academii și saloane, simt cît de sterpe devin voluptățile lor estetice, departe de rumoarea străzii, rumoare a tragediilor cotidiane, fără nume. Iată-i de aceea întrebîndu-se prin anchete și interviuri ce e de făcut în fața catastrofei. Ca și cum asemenea întrebări pot căpăta altfel de răspunsuri, decît prin fapt și acțiune.

Cuvîntul, 5 octombrie 1933

MANIFEST ȘI GENERAȚIE

Umblă de cîteva zile în librării un fel de foiță tipărită, care este probabil cea mai minusculă broșură ce va fi apărut în lume, de la Gutemberg încoace, 4 optimi de pagină, în care se consumă cel mai crîncen război cu putință : distrugerea tuturor generațiilor literare pînă la 1930 și înlocuirea lor cu o singură generație, cea care încă n-a satisfăcut — din cauză de vîrstă fragedă — legea recrutării. Această neverosimilă cărțulie (care nici cărțulie nu este — dar de unde să iau un diminutiv suficient pentru a indica asemenea dimensiuni ?) această cărțulie deci, se numește nici mai mult, nici mai puțin decît *Manifestul unei gene-*

rații. Este un articol de gazetă, nici rău, nici bine scris, lăudabil la urma urmelor, cu unele bune intenții vădite și cu un ton prezumțios, care îi stă bine unui băiat tînăr, care se ia de piept cu toată lumea. Trebuie să recunoașteți că este ceva profund simpatic în cutezanța junilor poeți, care intră în lume cu conștiința de a începe o revoluție, și este sigur că în istoria literară mai mult a creat spiritul de frondă, decît spiritul cuminte.

Dar de aici pînă la inundarea vitrinelor cu tot felul de foițe și manifeste categorice, care fac praf și pulbere toate valorile „bătrîne" (nu printr-un examen critic al lor, ceea ce ar fi excelent, ci prin declarații-sentimente) este cale lungă. Băieții ăștia au pierdut noțiunea de muncă, de creație și de efort și ai crede că n-au ținut în viața lor în mîini un volum de o mie de pagini — de vreme ce își permit să semneze cărți, de două foi și jumătate.

Care cum a ouat o capodoperă de 183 de cuvinte, o tipărește în volum, creîndu-și astfel, cu cheltuială puțină, iluzia plăcută de a fi făcut o ispravă.

Nu e grav desigur. Și nu trebuie primită decît cu bună voie această juvenilă alergare pe căile notorietății. Dar facilitatea asta este primejdioasă chiar pentru tinerii ei beneficiari, care altminteri ne sînt simpatici și pe care nu am vrea să-i facem atenți asupra păcatului intelectual săvîrșit împotriva studiului, a disciplinii, a căutării serioase. N-ar trebui să se abuzeze atîta de noțiunea de „generație tînără", noțiunea pe care fiecare băiat și-o însușește o dată cu bacalaureatul, pentru a acoperi cu ea atîtea naivități și prostii. Cînd, cu ani în urmă, dezbăteam aici, problema generației, era o problemă. Nu o parolă pentru invocarea notorietății. Că tinerii care debutează astăzi în scris, simt nevoia unei scări de valori culturale noi — este explicabil și îmbucurător. Dar valorile nici nu se crează, nici nu se distrug cu manifeste, ci cu activități laborioase, răbdătoare și de cele mai multe ori anonime. Există o forță a obscurității — vreau să spun a modestiei — și junii răsturnători de piedestale ar trebui să o descopere.

Cuvîntul, 5 aprilie 1933

Va apărea curînd în românește *Condiția umană* a lui André Malraux. Și va mai apare — se zice — *Călătoria la capătul lumii* a lui Céline. Două cărți mari, care au însemnat două momente mari în literatura europeană actuală. Le înregistrăm cu oarecare întîrziere, dar le înregistrăm. Vor fi, dacă nu mă înșel, singurele traduceri de literatură franceză recentă. Căci nu știu ce superstiție vrea ca să nu publicăm tălmăciri din franțuzește. „Nu se vinde, domnule", zice librarul. „Nu se vinde, pentru motivul că se citește de-a dreptul în original". Într-adevăr, o cît de sumară socoteală vă va arăta că procentul traducerilor din limba noastră „soră" este infim față de numărul celor din englezește sau chiar nemțește.

Este încă un semn de superficialitate specifică. Sîntem doar o țară de cultură franceză. Așa se zice. Așa ne place să susținem. Ba mai mult : așa ne place să ne plîngem. Cine n-a protestat contra influenței exagerate a Parisului ? Cine n-a atacat prea marea noastră docilitate față de valorile pariziene ? Cine n-a cerut să ne dezlegăm o dată de obsesia modelor ce vin de acolo și ni se impun în cultură ca în croitorie, în artă ca în știință ?

Mă întreb însă dacă „franțuzismul" nostru este cu adevărat o realitate și dacă el nu se reduce cumva la o ridiculă fierbere în jurul fleacurilor ce se spun sau se poartă la Paris, rămînînd totuși străin de lucrurile esențial franceze, de valorile și problemele veritabile.

E adevărat că directorii noștri de teatru își fac repertoriul după rubrica spectacolelor din *Intransigeant*. Mai e adevărat că foiletoniștii noștri își aleg subiectele din ultimele romane apărute la Bernard Grasset. E, în sfîrșit, adevărat că problemele noastre sociale, cînd sînt de extremă dreaptă vin de la *Action Française*, iar cînd sînt de extremă stîngă de la *Humanité*. Aceasta e cultura noastră franceză. Enervată, nostimă, mereu „la curent" cu tot ce e nou.

Cititorul de limbă românească nu are astăzi posibilitatea de a cunoaște nimic din Franța actuală. Traducerile pe care le poate găsi se opresc aproape toate pe la 1900.

E o pierdere nu prea mare, poate, pentru cultura franceză, dar considerabilă pentru cultura noastră. Căci — am mai spus-o și cu alt prilej, dar nu e rău să repetăm — funcția traducerilor într-o cultură tînără este capitală.

Gîndiți-vă ce poate însemna Molière transplantat și asimilat într-o altă cultură.

Ce curios e că pînă la război, traducerile noastre erau metodice, diverse și complecte. Aveau un contact susținut cu aproape toate literaturile, și în deosebi cu cea franceză. Personal, înainte de a fi citit franțuzește, pînă la 15 ani cunoșteam din traducerile „Bibliotecii pentru toți", ale „Minervei" și ale „Căminului" : întreg Balzac, întreg Maupassant, întreg Alphonse Daudet, o bună parte din Hugo, din Lamartine, din Renan, din Taine. Nu știu care era valoarea acelor traduceri, nu-mi mai amintesc cine le făcea, n-aș putea spune cît erau de bune sau de proaste. Dar erau.

Nu este deloc indiferent faptul că un adolescent poate cunoaște din timp o operă universală. Cine știe ce vocație se poate lămuri din întîlnirea unui copil de 15 ani cu Cervantes, cu Dante, cu Balzac, la o vîrstă la care toate lecturile sînt confuze, dar toate sînt febrile și pătimașe ? Nimeni nu va spune ce imens cîntărește în cultura generației mele „Biblioteca pentru toți", această uriașă enciclopedie care ne-a deschis din prima copilărie literatura tuturor timpurilor, cîteva sute de cărți pe care nu le-am citit și nu le-am uitat fără folos.

Astăzi legăturile acestea sînt rupte. Nivelul traducerilor a căzut penibil. Nu mai poate fi vorba de prezentarea complectă a unui autor mare, a unui clasic, a unui modern. Se traduce într-o zăpăceală obștească, fără sens, fără țintă, la nimereală. Dincolo de „Biblioteca pentru toți", dincolo de 1900, n-am izbutit să pășim.

În special literatura franceză — care este, pasă-mi-te, literatura noastră de adoptiune — ne e cu desăvîrșire străină. Nici o traducere din André Gide, nici una din Proust, nici una din Valéry. Înainte de război aveam traduse operele complete ale lui... André Theuriet — iar astăzi ne lipsește tot ce s-a făcut mai bun și mai mare în 70 de ani de artă contimporană.

„Franțuzismul" nostru e caricatural. El e măsurat de mondenitatea unei săli de premieră și se reduce la plăcerea

de a răsfoi în fiecare miercuri cel mai recent număr din *Candide*.

Aş vrea ca traducerea lui André Malraux şi a lui Louis Ferdinand Céline să fie nu o întîmplare, ci un semn.

Rampa, 28 februarie 1935

BLESTEMUL DE A SCRIE

Confratele *Facla* (care ne face plăcerea de a ne adresa prin excelenta sa rubrică literară, cînd uşoare şi neaşteptate note polemice, cînd cuvinte de simpatie, la care sîntem deosebit de sensibili) a întreprins de curînd o anchetă nouă, pe o temă veche.

„De ce scrieţi ?" este întrebarea pe care o pune scriitorilor noştri, întrebare ce a recoltat pînă astăzi o numeroasă serie de răspunsuri.

Cît pare de simplă, atîta e de grea chestiunea aceasta, ca toate chestiunile ce se referă la actele noastre familiare, obişnuite şi zilnice. Ne e totdeauna greu să justificăm faptele noastre curente, şi ne e cu atît mai greu, cu cît sînt mai curente. Un „de ce ?" aruncat asupra celui mai normal dintre gesturile noastre, ne găseşte totdeauna încurcaţi. O viaţă nu se trăieşte cu prea multe justificări. Sînt deprinderi, sînt distracţii, sînt superstiţii, care ele decid asupra celor ce facem sau nu facem şi cînd cineva ne obligă să dăm socoteala pentru aceste fapte, ne surprinde într-o sinceră nedumerire.

De ce umbli pe trotuarul drept şi nu pe cel stîng ? De ce fumezi ţigări şi nu pipă ? De ce porţi pălărie tare ? De ce te piepteni peste cap şi nu cu cărare ?

N-aş vrea să par frivol cu o problemă majoră, dar credinţa mea e că „de ce scrii ?" e o întrebare din familia celor de mai sus. Ea comportă, ca şi celelalte, o sumă de răspunsuri mici, derizorii, simple şi variate.

De ce faci cutare lucru ? Din plictiseală, din distracţie, din obişnuinţă, din lene, din silă, de nevoie, din capriciu. Ca

să uiți, ca să-ți aduci aminte, ca să-ți cîștigi timpul și în sfîrșit — rațiune ultimă! — „ca să întrebi dumneata".

Fiecare din aceste explicații, și mai ales cea din urmă, este suficientă pentru a lămuri de ce un scriitor scrie. Se pare însă că puțini literați pot duce confesiunea pînă la asemenea nepioase declarații și atunci răspunsul lor devine mai grav, mai profund, mai complex.

În recolta *Faclei* se află cîteva declarații cu totul patetice.

„Scriu pentru că nu pot altfel". Sau: „Scriu așa cum respir. M-aș sufoca dacă n-aș scrie" sau: „Scriu pentru că scrisul e o funcțiune vitală pentru mine". Sau: „Scriu pentru că sînt blestemat să o fac. Așa m-am născut".

Fără să suspectez sinceritatea acestor confesiuni, cred totuși că ele reprezintă exagerarea unei prejudecăți care dăinuește de prea mult și pe care ar trebui să o revizuim, în sfîrșit.

„Blestemul vocației artistice" e o formulă de un strigător romantism.

Personal, consider scrisul drept un act foarte responsabil — și aș fi dezolat, dacă acest comentar al meu ar părea glumeț sau sceptic. Dar nu văd în literatura noastră actuală care este scriitorul atît de tragic, atît de macerat, atît de demonic robit, încît scrisul să fie pentru el un act de salvare, *fără de care ar muri*! Asemenea exemplare constituie în istoria poeziei cazuri unice. Poate Verlaine, poate Rimbaud, poate Dostoiewski, poate Proust...

Este o idee melodramatică aceea de a considera scrisul un „stigmat", căruia nu i te poți sustrage.

Dacă n-ar exista edituri, tipografii, ziare, reviste, public — dacă n-ar exista cu un cuvînt o *industrie literară* — cîți din „stigmatizații" scrisului ar mai scrie?

Dacă cumva literatura a creat tiparul, în sensul în care o funcție crează organul, nu e mai puțin adevărat că și tiparul s-a răzbunat creînd și provocînd la rîndul lui literatură.

Să nu uităm că literatura este o muncă organizată. Ea are cadre, funcțiuni, debușeuri, oferte, cereri, contracte, obligații. E o mașinărie care trebuie să funcționeze, pentru că există. O mașinărie, ce trebuie alimentată. Odată angrenat în această industrie, un scriitor scrie inevitabil.

Nu e, de altfel, nici o ruşine. Aşa scria Molière, care crea pe măsură ce trupa sa avea nevoie de repertoriu. Aşa scria Balzac. Nici Molière, nici Balzac nu s-au considerat vreodată „blestemaţi".

Poate că nici la Bucureşti nu se scrie, în definitiv, altfel. Supunem această bănuială modestă atenţiei confraţilor noştri.

Rampa, 27 iunie 1935

„PARALELA 42" SAU CUM MOR REVOLUŢIILE LITERARE

Paralela 42, romanul celebru al lui John Dos Passos e o carte veche. Am citit-o abia acum, într-o vacanţă, în care am încercat să pun la punct cîteva lecturi neglijate.

Nimic nu se uzează mai uşor decît revoluţiile literare. Tot ce e cutezanţă formală, tot ce este invenţie pur tehnică, tot ce este, în sfîrşit, procedeu, oricît de original, oricît de îndrăzneţ, se învecheşte şi devine în scurtă vreme desuet. Cunoaşteţi ceva mai îmbătrînit şi mai demodat decît expresionismul ? Durabile nu sînt în realitate decît lucrurile simple, care nu epatează, care nu revoltă, dar care exprimă adevăruri omeneşti de totdeauna. Montaigne e încă tînăr, actual şi nou. John Dos Passos, pe care îl citeam în tovărăşia *Eseurilor*, este în schimb pe jumătate scos din uz.

Paralela 42 e o carte care datează. Simţi că vremea a trecut peste ea, ca peste un costum de la 1925. Materialul e încă bun, dar forma e imposibilă.

John Dos Passos aducea în arta romanului o nouă tehnică. Altă manieră de a prezenta personajele, altă distribuire a episoadelor, altă logică în construcţia povestei. Totul era derutant în tipul de roman pe care încerca să-l stabilească prin spargerea multor obişnuinţe. Înainte de a fi psihologică sau artistică, originalitatea sa era grafică. Simpla răsfoire a cărţii te intrigă. O variaţie inexplicabilă de caractere tipografice — drepte, aldine, cursive, bloc, verzale — dădea romanului un pitoresc vizual, deştepta din capul locului un interes, poate facil, dar incontestabil.

Fără îndoială, noua tehnică de romane a lui John Dos Passos nu se reducea la această prea simplă reformă tipografică. Un sens mai adînc exista desigur în fantezista construcție a cărții, construcție „triplană", dacă aș putea spune astfel. Romanul este urmărit într-adevăr pe trei planuri deosebite, al povestei propriu-zise, al mediului social înconjurător și, în sfîrșit, al vieții interioare. Fiecare capitol are un „jurnal de actualități", „o cameră obscură" și, în sfîrșit, un episod epic.

„Actualitățile" sînt făcute din tăieturi din ziarele timpului : fapte diverse, știri politice, fragmente de romanțe la modă, reclame, mica publicitate. E greu să prinzi de la început sensul acestei introduceri cinematografice. Ea fixează mediul în care se va desfășura episodul imediat următor. Sînt indicații ingenioase de cronologie și atmosferă.

„Camera obscură" este — și mai enigmatică. Notații intime dezordonate, fără absolut nici un raport vizibil cu linia generală a cărții.

Dar există o „linie generală" ? Oamenii apar fără necesitate epică. Existențe izolate, grupuri distincte de fapte, alternează în decursul cărții și nu există nici un punct de legătură care să angreneze elementele disparate ale operei și să le unifice.

Paralela 42 este făcută din cîteva cicluri epice, care se încalecă spre uluirea lectorului, solicitat să fie atent în prea multe direcții și să urmărească prea multe linii rămase în suspensie. Abia te-ai familiarizat cu o figură de roman și ai prins să deslușești cadrul cînd, ca și cum cineva ar întoarce brusc un comutator electric, luminile se deplasează, peisagiul e altul, oamenii sînt schimbați și puntea e complect tăiată între capitolul terminat și cel început.

John Dos Passos datorează probabil acestor ciudățenii de compoziție renumele său literar și dacă *Paralela 42* a trecut de mult frontierele tuturor țărilor, devenind un roman de circulație universală, acest lucru se explică nu atît prin calitățile de substanță ale operei, cît mai ales prin loviturile ei exterioare, prin surprizele ei pur tehnice.

Cîtă valoare au aceste surprize și ce va rămîne pe urma lor, nu e greu de spus de pe acum, căci iată au trecut doar cîțiva ani și cartea pare factice, trucată, cu inutile complicații, cu inutile mistere.

Paralela 42 este, într-un fel, demodată ca un spectacol expresionist de la 1922. Simți formula depășită, simți experiența ce vine exclusiv din cap, simți efortul fără emoție și fără adevăr, simți, în sfîrșit, decorul pustiu, mort.

Dar rămîne încă viu și durabil, ceea ce n-a fost „revoluționar" în operă : rămîn oamenii, faptele, dramele, comediile, lucrurile simple și terne, lucrurile „banale" și juste. John Dos Passos începe să fie un mare scriitor exact de acolo de unde se termină „originalitatea" lui.

E un învățămînt mai general decît cazul său propriu.

Rampa, 5 septembrie 1935

UN DENUNȚ INCOMOD

Am remarcat mai de mult într-o notă de „breviar", violenta prefață scrisă de Francis Jammes la ultimul său volum de versuri *De tout temps à jamais*. Era o pagină de încriminări, de proteste, de afirmări orgolioase. Bătrînul poet de la Orthez devenea pentru prima oară agresiv — ceea ce nu-i stă deloc bine. Elogiile, rugăciunile și meditațiile îi convin desigur mai mult.

Nu mai puțin prefața sa era curajoasă și făcută să provoace scandal. Ea spunea cu glas tare, ceea ce toată lumea șoptise pînă atunci cu discreție : „De la primele mele versuri pînă la cele patru cărți de catrene, încă neînțelese, dacă nu voluntar trecute sub tăcere de către o critică nedemnă de a scrie, coruptă de banii publicității, de politică, de oportunism."

Critică nedemnă de a scrie ! Critică coruptă ! Critică cumpărată cu bani !

Palmele erau răsunătoare. Cu atît mai răsunătoare, cu cît veneau de departe, din izolarea unui poet, care pînă la 60 de ani părea să nu fi avut nici o ambiție. Vocea lui era o voce de judecător.

Am urmărit de atunci prin reviste și ziare, reacțiunile breslei încriminate. La început vreo trei-patru săptămîni, a fost tăcere. Tăcerea uluită, tăcerea încurcată a domnului

care a primit o palmă și nu știe ce să facă : să treacă mai departe, ca și cum nimic nu s-a întîmplat ? Să protesteze cu vehemență ? Să surîdă cu dispreț ?

Dar ultragiul fusese prea în văzul lumii, pentru ca o „tăcere demnă" (toate tăcerile sînt demne) să fie posibilă. Au început atunci replicile. Unele indignate, altele ironice, altele glumețe.

Erau franc-tirorii criticii literare, care pînă una alta aveau de apărat o poziție personală. Acestor puști individuale, li s-a adăugat în ultimă instanță, mitraliera oficială a criticii franceze, care prin d-l Jean Vignaud — prezident al „Cercului criticilor" — a dat un comunicat plin de amenințări. Bătrînul Francis Jammes trebuia dat în judecată, iar „cercul" ultragiat se constituia parte civilă cu o importantă sumă.

În ultimul moment oamenii s-au desmeticit, dîndu-și seama în ce compromițătoare gafă s-ar fi lăsat antrenați. Francisc Jammes în fața tribunalului ar fi fost mult mai naiv decît într-un volum de poezie.

S-a renunțat, deci, și tot scandalul a rămas în faza protestelor scrise. Cu vremea calmul va reveni.

Rămîne din această poveste — pe care am povestit-o fiindcă are și oarecari aplicări în viața literară bucureșteană — rămîne din această poveste, sentimentul, dacă nu certitudinea, că într-adevăr, critica literară este o magistratură coruptă. Rămîne un sentiment de neîncredere față de judecățile criticii, față de verdictele ei, față de valorile ei. Și acest lucru este profund regretabil, căci pune în primejdie acea funcțiune de selecție, de ordonare și de disciplină intelectuală, pe care critica este chemată s-o exercite.

Este o consecință a publicității, care de la război încoace a devenit o obsesie, o manie și o prejudecată. Încetul cu încetul, publicitatea a încălcat domeniul criticii și acolo unde altă dată nu era loc decît pentru atitudini, s-a făcut loc pentru inserții.

Critici nedrepți au existat în toate vremurile. Dar nedrepți din pasiune, din convingere, din eroare. Nedrepți cu sinceritate. Am crezut totdeauna că o eroare critică, pornită de la o poziție personală de gîndire, este mai fertilă decît o opinie justă, dar fără accent individual.

Nu erorile sînt de reproşat criticii. Ele au existat totdeauna. Nu erorile, ci venalitatea. Şi am impresia că în acest domeniu, venalitatea este o invenţie modernă.

Criticul cedează în faţa agentului de publicitate. Pasiunea intelectuală cade în faţa retribuţiei pecuniare. Cronicarul devine funcţionarul editorului. E o slujbă degradantă, care, din păcate, nu-l degradează numai pe slujbaşul cu condeiul închiriat, ci degradează o întreagă activitate, un întreg domeniu.

Fiindcă atunci cînd, în sfîrşit, se ridică o piatră răzbunătoare, ea nu mai stă să aleagă sinceritatea de impostură, ci loveşte în bloc. Aşa cum a lovit piatra aruncată de Francis Jammes.

Rampa, 28 octombrie 1935

„COPIII CÎNTĂ PESTE HOTARE"

A fost duminică seara la radio un lucru emoţionant. Cine l-a ascultat nu se poate să nu-şi fi spus că omul nu este totuşi un dobitoc obligatoriu, brutal şi prost.

Două ceasuri, cîteva sute de posturi radiofonice din întreaga lume au fost lăsate pe seama copiilor. Toată reţeaua nevăzută a radiofoniei mondiale era ocupată de vocile lor, de la extrema Asiei, pînă la nordul Europei, din fundul Africii pînă în cele două Americi şi pînă în Australia, glasul copiilor — acelaşi glas parcă — trecea liber peste hotare.

Simplul gînd că toate posturile de pe glob erau deschise pe aceeaşi lungime de undă, ca într-un organism sonor omogen şi unitar, ca şi cum fiecare din ele n-ar fi fost altceva decît un nerv într-un mare sistem nervos, într-un mare circuit de senzaţii şi sentimente — acest simplu gînd era prin el însuşi copleşitor.

Despre „marea familie internaţională" am auzit adesea vorbindu-se. Era o ficţiune frumoasă. Era o idee. Era o abstracţie. Duminică însă, am simţit pentru întîia dată că această „familie" poate fi o realitate, că poate fi ceva con-

cret, tangibil, real. Un cuvînt spus undeva la ecuator străbătea în aceeaşi clipă globul pînă la linia polilor.

Aş fi vrut să urmăresc pe hartă saltul geografic al vocilor, salt care anula distanţele, împreuna extremele, suprima oceanele şi lanţurile de munţi. După Hawai cînta Spania, după Cehoslovacia urma Argentina, după România, Finlanda, după Paraguay, Siamul. Circuitul a început la Berlin şi s-a terminat la Tokio, 31 de ţări, parcă într-adins rînduite nici după ordinea lor geografică, nici după ordinea lor alfabetică, ci împerecheate astfel încît să lege fără „ierarhie" un continent de altul, 31 de ţări participau la acest cîntec deasupra hotarelor.

S-ar fi spus că un regizor ciclopic, dominînd întreaga planetă, ţinea socoteala acestor grupuri de copii şi le indica la timp, cînd să-şi ridice glasul şi cînd să-l coboare. Vocea Siamului n-a lovit în văzduh glasul Paraguayului, iar cîntecul micilor italieni nu s-a încăierat cu melodia micilor negri din Uniunea sud-africană.

Glasul copiilor este acelaşi. Fie că vine din centrul Parisului, fie că se înalţă din pădurile Australiei — e aceeaşi voce simplă, cristalină, lipsită de inflexiuni, voce fără vîrstă, fără mister, voce deschisă, sinceră, care nu ascunde nimic, pentru că e toată numai lumină şi transparenţă. Este glasul pe care nu l-a alterat alcoolul, nu l-a devastat sexualitatea, nu l-a descompus tristeţea de a trăi. Este un glas fără istorie, fără geografie, fără rasă.

Erau duminică seara la microfon cîteva civilizaţii, cîteva religii, cîteva culturi.

Dar era o singură copilărie. Era aceeaşi copilărie.

Nimic nu e mai miraculos decît să simţi cum nici şcoala, nici limba, nici moravurile, nici educaţia nu pot rupe din ultimele ei rădăcini, identitatea fiinţei umane. Identitatea omului cu el însuşi.

Nu ştiam ce spuneau copiii de pe întreaga suprafaţă a globului, strînşi alaltăseară în aparatul meu de radio. Nu înţeleg nici limba cubană, nici pe cea finlandeză, nici japoneza, nici slovaca. Dar aveam impresia că ascult acelaşi apel, trecut pe alte buze, acelaşi apel străbătînd meridiane şi paralele, pentru un legămînt de prietenie, de cunoaştere şi de iubire.

Două ceasuri, cîntecul copiilor acoperise bătaia mitralierelor.

Dar numai două ceasuri.

Rampa, 30 octombrie 1935

P.E.N. CLUBUL ŞI PACEA

E naivă pretenţia intelectualilor de a opri în loc mersul lumii spre dezastru. Cine îşi imaginează că o pagină scrisă poate întoarce din drum o dementă sistematic organizată, este un optimist. În realitate, niciodată cuvîntul nu biruie sabia, deşi ne place să ne amăgim cu această veche iluzie. Sau poate că sabia, la urma urmelor, ar birui-o, dar mitraliera, tunul şi ecrazita în nici un caz.

De aceea nu poţi ceti fără a surîde moţiunea propusă zilele aceastea de către P.E.N. Clubul francez, comitetului executiv de la Londra.

„În prezenţa deplorabilelor evenimente actuale, a stării de război creată şi a riscurilor de război general care se ivesc, membrii federaţiunii P.E.N., asociaţie internaţională a scriitorilor din patruzeci de ţări, cred de datoria lor să reamintească în mod solemn paragraful 3 din articolul I al statutelor :

„Membrii P.E.N. Clubului vor uza în orice moment de influenţa şi scrisul lor în favoarea înţelegerei şi respectului mutual al popoarelor".

E mişcător acest „paragraf 3 din articolul I". Mişcător prin candoare.

El ar trebui tipărit într-o mică ediţie de lux şi trimis tuturor şefilor de stat. Nu încape îndoială că-i va amuza. Poeţii ăştia au totdeauna haz...

Aşadar au decis să uzeze de influenţa lor. Vă daţi seama cît e de grav ? Fabricile de muniţii lucrează zi şi noapte. Laboratoarele pregătesc infernale otrăvuri. Avioanele de atac brăzdează cerurile. Submarinele străbat oceanele. Dar să fim liniştiţi : P.E.N. Clubul a decis să uzeze de influenţa sa.

Dacă orice glumă n-ar fi macabră, cînd e vorba de moarte, am crede că este o glumă. În realitate, nu este decît o mică naivitate, o tragică naivitate.

Intelectualii nu-şi dau seama, sau se prefac a nu-şi da seama, că puterea politică îi rabdă atîta timp cît îi ştie inofensivi. În momentul în care ar deveni nu primejdioşi, dar măcar incomozi, i-ar suprima fără ezitare.

Industria de război are genul ei de umor. În timp ce organizează metodic viitorul mare măcel universal, se distrează lăsîndu-i pe poeţi să semneze manifeste pentru „respectul mutual dintre popoare". E un ideal elegant şi care nu tulbură întru nimic fabricarea gazelor asfixiante. Politeţa şi bunele maniere au fost totdeauna pe gustul negustorilor de tunuri. Sînt nişte oameni subţiri, cu foarte delicată simţire personală. Moartea, pe care o servesc în uzinele lor, este ceva abstract. O problemă de cifre. O problemă tehnică. Numai aluminiu, numai oţel, numai ebonit. Este respectul impersonal al morţii. Sîngele nu se vede — acest sînge care păteazâ, murdăreşte şi strică armonia cifrelor pure.

P.E.N. Clubul vrea să-şi exercite influenţa ? N-are decît. Va avea în acest scop, concursul tuturor guvernelor, al tuturor poliţiştilor, al tuturor puterilor constituite.

Respect mutual ? La dispoziţia d-voastră. Nu costă bani şi nu supără pe nimeni ! Iar la momentul oportun, nu respectul mutual vă va împiedica să vă ucideţi reciproc peste gardul de sîrmă ghimpată, ce vă va despărţi.

E deprimant poate să iei în batjocură cuvîntul de pace, pe care îl aruncă lumii cîţiva oameni, ce la un moment dat, într-un ceas de iluzii, şi-au închipuit că pot face deasupra graniţelor o familie de inteligenţe, o familie liberă de orice prejudecată locală, de orice minciună partizană, de orice orbire aşa zis patriotică. E deprimant, dar nici timp de amăgire nu avem. P.E.N. Clubul este şi el prizonierul civilizaţiei actuale şi nu poate valora mai mult decît această civilizaţie. Astăzi protestează împotriva războiului pentru că mai are voie de la poliţie să protesteze. Mîine nu va mai avea voie şi nu va mai protesta. Mîine prozatorii eseişti şi nuvelişti se vor înrola în batalioanele respective şi vor relua de la capăt războiul „spiritual" pe care l-au întrerupt în 1918.

Se vor găsi totdeauna alți 93 de profesori universitari, artiști și poeți care să declare, cum au declarat în 1914, că ocuparea Belgiei este un act de umanitate. Va fi poate altă Belgie, va fi poate alt război, vor fi poate alți 93 sau 993 de intelectuali, dar va fi mereu același spirit de lașitate sau de neputință, pe care inteligența l-a avut totdeauna cînd i-a stat revolverul la tîmplă.

Dar pînă atunci, nimeni nu se opune la aplicarea paragrafului 3 din articolul I.

Rampa, 10 noiembrie 1935

CUVÎNTUL, MUZICA ȘI CULOAREA PROHIBITE

Nu veți citi fără dezolare lunga telegramă care ne anunță măsurile de represiune ordonate de guvernul fascist împotriva operelor artistice străine. Este un moment de abdicare a spiritului — poate cel mai trist în aceste timpuri, care totuși ne-au dat pînă astăzi destule probe de brutalitate morală.

Nimeni nu-i va contesta Italiei dreptul de a răspunde sancțiunilor la care este supusă. Aprobînd sau dezaprobînd aceste sancțiuni, trebuie să recunoaștem că în orice caz ele erau de natură să provoace o reacțiune. Dar de ce tocmai această reacțiune, care lovind în valorile spiritului, este pentru o mare putere politică, ineficace, iar pentru o țară de veche și nobilă cultură, dezonorantă ? De ce această reacțiune, care în ordine practică nu apără nimic, iar în ordine morală jignește totul.

Italia e lovită de o serie de sancțiuni economice și comerciale. Ea răspunde cu sancțiuni de ordin intelectual și artistic. Confuzia de planuri este deprimantă.

Dacă Anglia îi refuză Italiei bumbac, Italia se răzbună refuzînd... ce ? Poezia lui Byron, proza lui Hardy, teatrul lui Galsworthy.

Dacă Franța oprește la graniță grîul, Italia replică oprindu-l la graniță pe Balzac, pe Debussy, pe Mallarmé.

În cine lovește asemenea prohibiție ? În arta pusă la index sau în mediul intelectual italian, căruia îi vor lipsi pe viitor atîtea elemente creatoare, atîtea stimulente, atîtea puncte de reper ?

Măsurile ministerului de propagandă de la Roma nu vor putea desigur să scadă nimic din eternitatea marilor opere pe care le interzice sau le „contigentează". Singurul rezultat direct și pozitiv va fi că va tăia contactul Italiei cu spiritul culturii mondiale. O astfel de „autarhie" dovedește un orgoliu care se va întoarce tot asupra ființei culturii italiene, ca un glonte ricoșat.

Națiunile sînt oare condamnate să confunde mereu furiile lor pasagere, cu adevărurile superioare ? Ele sînt definitiv incapabile să păstreze puțină măsură, puțin respect, puțină obiectivitate, în momentele de exasperare ?

Anglia e „sancționată", cum se zice, dar Swift — de acolo din veșnicia lui — nu este. E sigur că în Cîmpiile Elizee nu există o problemă abisiniană. Liberă e Italia să se certe cu Anglia — dar de ce cu Swift ? de ce cu Milton ? de ce cu Dickens ?

Se repetă astăzi oficial prin măsuri politice directe, ceea ce în 1914 se întîmpla indirect printr-o formidabilă lașitate intelectuală. Cînd Germania a declarat război Franței, a intrat automat în război cu Montaigne, cu Racine, cu Voltaire. Cîte sinistre dobitocii nu s-au scris atunci. Pentru presa germană, Descartes era un imbecil, Bergson un plagiator, Delacroix un zugrav vulgar, Rodin un impostor. În schimb, pentru presa franceză Goethe era un mistificator, Mozart un chefliu superficial. Nietzsche un dement...

A ceti o carte franțuzească era dincolo de Rin, o trădare ; iar dincoace de Rin, a asculta un concert de Beethoven era o defecțiune.

Platitudinea spiritului uman este fără limită, în marile momente de beție istorică. Asta s-a văzut în 1914, și se vede cu egală violență astăzi.

Conflictul abisinian era o dramă cu felurite aspecte, atîta vreme cît rămînea pe plan politic, pe plan financiar, pe plan economic, pe plan militar.

După criterii, după sensibilitate, după atitudine personală, puteai fi cu Italia sau împotriva ei, cu Etiopia sau împotriva ei. Dar acum, cînd războiul se strămută de pe

harta geografică, pe harta spirituală, nu mai e loc decît pentru o sinceră și totală dezolare. E deajuns să fii om pentru ca să fii umilit.

Rampa, 1 decembrie 1935

O CUTIE CU CHIBRITURI

Sînt un devotat cititor al telegramelor de presă. Și nu al celor politice pe care le găsesc de o monotonie fără pereche, ci al telegramelor de simple fapte diverse. Nimic nu e mai banal decît un mare eveniment istoric. Și, dimpotrivă, nimic nu este mai expresiv decît un mic incident de viață. Oamenii pot fi cunoscuți din faptele lor mărunte, dar niciodată din gesturile lor solemne.

Mă veți ierta prin urmare, dacă din gazetele de ieri, pline de evenimente memorabile și de declarații epocale, eu voi reține un biet fapt divers, în care nu e vorba nici de Abisinia, nici de Germania, [...], ci pur și simplu de o cutie cu chibrituri.

Este o întîmplare atît de neînsemnată, încît te întrebi cum de a îndrăznit să ocupe două minute un fir telegrafic, pentru a fi transmisă agențiilor de presă.

LONDRA. 4 (Rador). — O cutie cu chibrituri a luat foc în sacul de mînă al unei fete, în timp ce aceasta scotocea în sac după banii necesari pentru achitarea unui bilet de tramvai.

Pînă aici nimic extraordinar. E un accident, care ni s-a întîmplat tuturor — fără să alarmăm pentru asta telegraful și fără să dăm de veste ziarelor de pe întinsul globului.

Dar chibriturile fetei de la Londra au avut consecințe mai grave. Căci telegrama continuă :

„Speriată, fata a scăpat sacul cu chibriturile aprinse, care s-au împrăștiat pe duşumeaua vagonului de tramvai. Călătorii din vagon, cuprinși de panică s-au repezit spre ușă și mulți din ei au sărit în stradă, în timp ce tramvaiul mergea cu toată viteza.

Zece persoane s-au ales cu răni mai mult sau mai puțin grave".

Poate mă înşel, dar această întîmplare mai mult comică decît tragică, mi se pare plină de tîlc. Ceva din psihologia eternă a mulţimilor se ascunde în acest accident de stradă, care începe cu o prostie şi se termină cu o dramă.

Îi văd pe aceşti oameni în toată firea buimăciţi de spaimă, orbiţi de panică, strigînd după ajutor, sărind nebuneşte din viteză, strivindu-se unul pe altul.

Nimeni nu ştie ce s-a întîmplat. Nimeni nu are atîta stăpînire de sine, încît să privească, să vadă şi să înţeleagă.

Ce străveche panică, ce ancestrală nelinişte a fost brusc trezită în aceşti călători londonezi, pentru ca în mijlocul celei mai sigure civilizaţii din lume, sentimentul lor de securitate personală să se prăbuşească fulgerător, aruncîndu-i în necunoscut? O întreagă istorie de ordine, de disciplină, de demnitate nu e suficientă pentru a statornici în conştiinţa omului siguranţa de sine? E de ajuns o scînteie, e de ajuns o flacără, pentru ca din străfundurile uitării să iasă la suprafaţă panica focului?

Această cutie cu chibrituri este un adevărat simbol. Cred că epoca noastră este plină de asemenea derizorii catastrofe. Trăim de la un timp în plină panică. Nimeni nu mai ştie încotro merge, nimeni nu mai ştie ce aşteaptă. Ne aruncăm orbeşte în toate aventurile posibile — şi nu găsim nicăieri un petec de pămînt ferm. Ne agăţăm de diverse simulacre, de diverşi trimişi providenţiali, de diverse formule salvatoare. Toate se destramă, toate se descompun. Ceea ce acum este un ideal, va fi peste cinci minute o deziluzie, iar peste un sfert de oră un păcat. Din eroare în eroare, din păcăleală în păcăleală, din exasperare în exasperare, fugărim mereu o nălucă ce ne scapă printre degete, cînd ne închipuim că am prins-o.

Este o învălmăşeală, un tumult, o năruire în care cele mai vechi certitudini, cele mai solide adevăruri sînt tîrîte într-o avalanşă de avalanşe.

Toate acestea de ce?

Nu o fi cumva la origina lor o inocenţă, o inofensivă, o copilăroasă cutie de chibrituri, pe care nimeni nu o vede, tocmai fiindcă toată lumea e intrată în panică?

Nu o fi cumva o stupidă farsă?

S-ar putea ca „revoluţia", despre care toţi vorbim şi pe care toţi o aşteptăm într-un sens sau într-altul, s-ar putea

ca această teribilă revoluție să nu fie altceva decît o sănătoasă corecțiune, o cuminte urecheală aplicată acestei omeniri zăpăcite.

De ce vă agitați ? — ne va spune. Iată ! nu e decît o cutie cu chibrituri.

Rampa, 7 decembrie 1935

UN SFERT DE MIME DE SECUNDĂ

Vorbim mereu, de la o vreme, despre întunericul ce coboară în viața actuală a omenirii. Vorbim despre „seara care se lasă", despre „umbrele care cresc", despre „bezna care se apropie".

Avem cu toții impresia că într-adevăr ne îndreptăm către o noapte istorică, în care se vor pierde toate valorile luminoase ale omului, pentru a nu lăsa să supraviețuiască decît rădăcinile lui tehnice, obscure și primare.

Dar credem că această obișnuință a noastră de a rezuma timpul de față într-un fel de luptă între întuneric și lumină, răspunde mai mult unei nevoi de a simplifica lucrurile și de a le găsi o expresie simbolică. Nimeni dintre noi — nu-i așa ? cînd vorbește despre noaptea care amenință civilizația și cultura umană, nu se gîndește la o noapte fizică, la o noapte materială. Nimeni dintre noi nu-și imaginează că întunericul va fi altceva decît un întuneric spiritual, un întuneric abstract, de domeniul nevăzut al sufletului.

Ei bine, se pare că „noaptea istorică" de care vorbim nu este totuși o simplă figură de stil. Se pare că nu va fi o noapte simbolică, ci o noapte efectivă. Se pare că întunericul către care mergem, nu este numai de ordin moral, ci în același timp de ordin fizic. Ceea ce noi socotim un simbol, este poate o realitate. O realitate care nu se simte doar cu antenele spiritului, ci se poate măsura matematic în laboratoare.

Nu știu dacă ați văzut sau dacă ați reținut acea telegramă de sursă germană, pe care o publicau deunăzi ziarele,

anunțînd rezultatele unor calcule astronomice, privitoare la lungimea zilei și a nopții. Eu nu am citit-o fără melancolie.

Berlin, 14 (Rador). „Institutul de fizică din Berlin măsoară din 1932, în fiecare zi, cu cronometre de mare precizie, lungimea astronomică a zilei.

Institutul anunță că în iunie 1935 lungimea zilei astronomice scăzuse cu o fracțiune egală cu un sfert de miime de secundă și că tendința de scădere se accentuează."

Un sfert de miime de secundă ! Este amețitor de puțin. Gîndul nu poate realiza această fracțiune absurdă, pe care doar cifrele reușesc s-o înregistreze, în cine știe ce complexe ecuații și formule.

Un sfert de miime de secundă ! Este fantastic de puțin ! Și totuși este ceva. Este în fundul timpurilor, în fundul destinelor, un punct de moarte.

Undeva, la rădăcinile vieții și ale luminii este o imperceptibilă alunecare spre întuneric.

Mă întreb, dacă vorbind mereu despre „noaptea istorică ce ne cuprinde", nu facem să răsune în această formulă cam melodramatică, un ecou din drama ce se dezbate cu adevărat undeva între lumină și întuneric. Mă întreb dacă acest „sfert de miime de secundă", care pe hîrtie devine o simplă fantomă (căci de cîte ori zece mii de ani vor trebui să treacă pentru ca „sfertul de miime de secundă" să devină un ceas de întuneric ?) mă întreb dacă el nu răspunde totuși, în conștiința omului, silindu-l să alerge cu o grabă de sinucigaș spre propria lui întunecare...

Ceea ce în legile mari ale universului este o infimă fracțiune de timp, devine poate în logica noastră de oameni, care nu contează cu mileniile ci cu anii și uneori cu zilele, un fenomen urgent și actual. Pentru că nu putem aștepta definitiva noapte astronomică, ne grăbim să provocăm o cît mai rapidă noapte morală — și pentru că nu putem aștepta stingerea soarelui ne însărcinăm să stingem punctele de lumină, care ne stau la îndemînă : puțina inteligență, puțina simțire cîtă îi mai rămîne acestei culturi în derută.

Și pentru o a distruge definitiv avem oricum mai multă vreme decît un sfert de miime de secundă.

Rampa, 19 decembrie 1935

SUMAR

Prefață 5
Nota editorului 19

ÎN LOC DE PREFAȚA AUTORULUI

Semne pe un dulap de cărți 23
[Atitudini] 26

CONSIDERAȚII ASUPRA ROMANULUI MODERN

I Declinul genului 31
II Panlirism 34
III Precizări 38
IV Între aventură, biografie și roman 42
V Romanul pur 45
VI Marcel Proust 49
VII Între Unamuno și Pirandello 52
VIII Unamuno 56

JURNAL PROUSTIAN — TRATAT ASUPRA ARTEI ROMANULUI

Cetind pe Marcel Proust 63
Popas 63
Obiecții și răspunsuri 67
Cronicarul Marcel Proust 70
Proust simbolist ? 73
Tot despre descompunerea romanului 76
Lecția lui Proust 82
De la Proust la roman romanțat 85
Domnișoara de Stermaria (Fragment din *Tragedia proustiană*) 89
Creatorul de oameni 93

Între experienţă şi temperament. Reflexii asupra modernismului românesc I, II 99
Umor şi comic, I, II 105
Note I, II 114
Dicţionar de termeni literari I, II . . . 121
Despre educaţia romancierului 128
Ieri, azi, mîine. Document, critică şi actualitate 131
Psiholog şi portretist 134
Romanul cu cheie 136

REFLECŢII DE MORALIST — LITERATURĂ UNIVERSALĂ

Sentimentalul Gourmont. Consideraţii în jurul metodelor gourmontiene 141
Semne pe un dulap cu cărţi. Münchausen . . . 145
Gide memorialist 148
James Joyce 152
Wuthering Heights 155
Romanul insular 158
Literatura lui Stendhal 160
I Armance 162
II Lamiel 165
III Lucien Leuwen 169
Umorul lui Samuel Butler 174
Virginia Voolf 177
W. N. P. Barbellion 180
Note despre literatură şi imoralitate . . 186
Jurnalul Katherinei Mansfield 189
Notă la un roman englez 192
Notă despre Albert Thibaudet 199
Notă despre „Jurnalul" lui Jules Renard 206
Notă la „Sparkenbroocke" 210

REFLECŢII DE MORALIST — LITERATURĂ ROMÂNĂ

Poezie 219
Ilarie Voronca: *Plante şi animale* 219
Lucian Blaga: *Lauda somnului* 223

Ion Barbu 227
Radu Boureanu : *Zbor alb* 231
Ilarie Voronca : *Peter Schlemihl* 231
Camil Baltazar : *Intoarcerea poetului la uneltele sale* . . 235
Adrian Maniu : *Cîntece de dragoste şi moarte* 238
Ion Minulescu : *Nu sînt ce par a fi* 242
Virgil Carianopol : *Scrisori către plante* 245
George Dumitrescu : *Zăpezi şi purpură* 245
Ştefan Ion George : *Argo* 245
Notă despre poezia d-lui Arghezi 251
Notă despre un poet şi — puţin — despre poezie în genere 255
Ion Pillat : *Caietul verde* 263
Emil Botta : *Întunecatul April* 267
Notă la o carte de umor (Al. O. Teodoreanu) 271

Proză 276

Emil Gîrleanu 276
Un singuratec (Ovid Densusianu) 279
Sărmanul Klopstock : *Feciorul lui Nenea Tache Vameşul* . 282
I. Peltz : *Horoscop* 284
Romancierul Duiliu Zamfirescu 287
Henriette Yvonne Stahl : *Steaua Robilor* 290
George Mihail Zamfirescu : *Maidanul cu dragoste* . . . 294
G. Ibrăileanu : *Adela* 298
N. D. Cocea : *Fecior de slugă* 302
Anton Holban : *Ioana* 306
Un belfer (Ioachim Botez) 310
Hortensia Papadat-Bengescu : *Fecioarele despletite* . . . 314
Drumul ascuns 329
Logodnicul 333
Proza d-lui Iorga 337
G. M. Vlădescu : *Moartea fratelui meu* 340
Damian Stănoiu : *Pensionarii* 344
Gala Galaction : *La răspîntie de veacuri* 347
Liviu Rebreanu : *Răscoala* 350
Cînd vorbeşte un om tăcut (Liviu Rebreanu) . . 355
Matei Caragiale 357
Ionel Teodoreanu : *Turnul Milenei* 359
Lorelei 364
Ionel Teodoreanu 369

Ion Călugăru : *Omul de după uşă* 371
Copilăria unui netrebnic 373
Tudor Arghezi : *Cimitirul Buna-Vestire* 377
Notă la un roman feminin (Lucia Demetrius) 380
Camil Petrescu sau despre o dramă a inteligenţei . . . 384
Patul lui Procust 387
Notă la *Teze şi antiteze* 392
Mihail Sadoveanu : *Cazul Eugeniţei Costea* 399
Notă la un roman fantastic 403
Mircea Eliade : *Maitreyi* 408
„*Amintirile*" d-lui Gh. Brăescu 413
Un scriitor uitat şi regăsit : Anghel Demetriescu . . . 420
M. Blecher 426
Un prozator ardelean : Pavel Dan 437
Istorie şi critică literară 445
G. Călinescu : *Viaţa lui Mihai Eminescu* 445
Pompiliu Constantinescu : *Critice* 449
Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori 453
Notă la o istorie literară (E. Lovinescu) 457
Notă la o antologie de critică (Perpessicius) 464
Critica d-lui Şerban Cioculescu 472
Titu Maiorescu şi *Jurnalul* său 484

DOSAR DE CREAŢIE

Jurnal de roman I, II, III 495
„*Femei*" — [Camil Baltazar] de vorbă cu autorul... . . 520
O oră cu d. Mihail Sebastian 525
Cu d. Mihail Sebastian despre „*Oraşul cu salcîmi*" . . . 528
Jurnal de ski 531
La Braşov într-o zi de iarnă 536

EVOCĂRI

Paludes 543
Scrisoare despre călătorii şi plecări . . 546
Breviar de călătorie 550
Jurnal de vacanţă: 554
Prima zi 554
Colmyr la Puya 557
Plimbare la Lovagny 560
382 de kilometri 564

Tess d'Urberville 568
Plimbare la Grenoble 571
Scrisoare din Geneva 575
O seară futuristă la Paris 578
Scrisoare despre un alt Paris 582
Plimbări la Luvru... 586
Rue la Boëtie 590
Cartierul latin 594
Cetatea universitară 597
Metro 602
Pascin 605
Scuaruri 608
Francezul, un tip ne-european 611
Toulouse-Lautrec 614
Seara la Expoziția colonială, I 617
Spectacole, oameni și dobitoace, II 620
Nimic nou 623
Scrisoare din Viena „...Du Stadt meiner Träume" 624
Pe o hartă de metro 627
Brăila și alte agonii 635
Cum i-am cunoscut!... 638
Un ceas de criză... pe Rue Royale 643
Despre „Ciorapul de lînă" 646
Revoluții în „Cartierul latin" 648
Bucureștii înainte și după restaurație . . 650

ATITUDINI

Literatura de ocazie 659
Psihologia reportajului 662
Foiletonism 665
Critică și creație 669
Verva 672
Minunile care dispar 676
Elogiul cărților uitate 680
Scurt pamflet împotriva omului literar 683
Între Waterloo și viață 686
Un pelerinaj la Médan 687
Manifest și generație 688
Despre „franțuzismul" nostru 690

Blestemul de a scrie 692
„Paralela 42" sau Cum mor revoluţiile literare 694
Un denunţ incomod 696
„Copiii cîntă peste hotare" 698
P.E.N. Clubul şi pacea 700
Cuvîntul, muzica şi culoarea prohibite 702
O cutie cu chibrituri 704
Un sfert de miime de secundă 706

Lector : RODICA ROTARU
Tehnoredactor : AURELIA ANTON

Apărut 1972. Tiraj 3030 ex. Hîrtie scris I A de 63 g/m². Format 540×840/16. Coli ed. 40,70. Coli tipar 44,75. Planşe tipo I. A. nr. 28758/1971. C.Z. pentru bibliotecile mari şi mici 859—4.

Tiparul executat sub comanda nr. 1/121 la Intreprinderea Poligrafică, „13 Decembrie 1918", str. Grigore Alexandrescu nr. 89–97 Bucureşti, Republica Socialistă România.

36
1

Lei 20,50